قد تبدو بعض المصطلحات ذات أبعاد واهية في مضامينها الدَّالة على المفردة، سواء أكانت مفردة متكاملة أم مقطعية، ولكن سيرورة المصطلح بحد ذاتها قد تنفي بطريقة أو بأخرى في كونها عبارة عن مجرد كلمة فضفاضة جوفاء، إذ بالتعمق في المعنى الدقيق والمتعدِّد لكلمة الاغتراب نجدها قد لاتنطبق على السياق الذي وضعت فيه، فالاغتراب مفردة عربية ذات جذر لغوي واضح.



وجيهة عبدالرحمن
تكتب:

الاغتراب الثقافي المعاصر في عالم متغير



الغربة في اللغة:

الغَربة: النوى والبعد

غَرَبَ: أي ابتعد واتجه غربا، يقال: طالت غربته: أي طال بعده عن وطنه وأهله، والغربة تحمل معنى الغريب، فالإنسان هو الذي يتغرب عن أهله وبلده باحثاً في غربته عن ملاذ آمن يعوضه أسباب اغترابه، تحمل الغربة في طياتها معاني الاشتياق والوحدة وعدم راحة البال والصعوبات المجتمعية، يجد المغترب نفسه على مفرق طريقين لاثالث لهما: إما أن يختار الصبر والالتزام مع نفسه ومع المنظومة الاجتماعية للبلد الجديد أو يختار عدم القدرة على التكيف ومواصلة البقاء في المغترب فيعود إلى منبتهِ.

وقد فسر العرب معنى كلمة الغربة في أنها أقسى أنواع المشاعر الإنسانية التي تتولَّد كنتيجة للظروف المحيطة بالفرد على كافة المستويات، فقد تكون ناتجة عن إحساس الفرد نفسه بالضعف وعدم الانتماء إلى المكان أو قد تكون بسبب المحيط الذي لا يمنحه الاستقرار النفسي والأمان وغيرها.

نشأة مفهوم الاغتراب

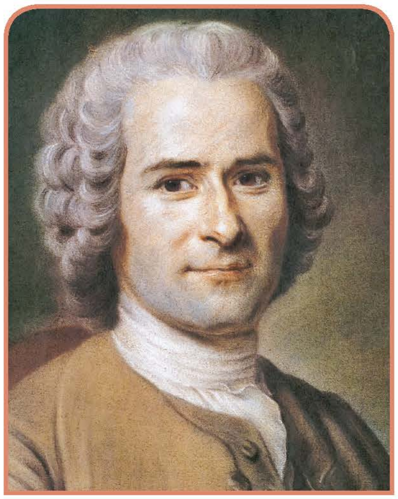
كمصطلح فلسفي أو عام لا ينفصل في حقيقته عن معناه اللغوي، لذا قد نجده في أكثر المفردات الدَّالة على فلسفة معاصرة ذات دلالة غير عصية على الفهم وإن تمَّ التعمُّق في الحفر للوصول إلى الجذر الذي انبثقت منه المفردة, بناء على ذلك قد تتعدد السياقات التي وردت فيها لدرجة يمكن تصنيفها وفق مسيرتها التاريخية حيث ورودها في التراث الفكري للعصور الوسطى ضمن سياق قانوني بمعنى انفصال الملكية عن صاحبها وتحوّلها إلى آخر، وسياق نفسي اجتماعي بمعنى انفصال الإنسان عن ذاته الكلية والشعور بما هو مخالف لها وهي الأكثر شيوعاً في المجتمعات الـشرق أوسطية، أما السياق الديني فهو السياق الشائك الأكثر تمعُّناً فيما إذا تمَّ تجاوز الـذات المفردة فهي تعني في هذا السياق انفصال الإنسان عن الله.

أما في العصور الحديثة فقد جاء الاغتراب نتيجة اهتمام الفلاسفة بمعناها، بخاصة أصحاب نظرية العقد الاجتماعي وذلك حين برهنوا عليها من خلال دراسات مؤثرة بيَّنت حتمية انتقال الفرد من الحالة الطبيعية إلى الحالة الاجتماعية، الحالة التي تثبت نظرية العقد الاجتماعي بموجب إسهام الفرد الإنسان في الحياة ككائن فعال ذي قابلية للتبدل والتغير وفق المناخ الاجتماعي أو دواعي الاندماج، من هنا يفسر أصحاب هذه النظرية على أن تكوُّن المجتمع بحد ذاته هو نتيجة اندماج أفراد وانسجامهم في حالة ما وبالمقابل

نتيجة تخلي أفراد آخرين عن مكتسباتهم وتنازلهم عنها على نحو اختياري، يتنازلون عن حقوق طبيعية كانت لهم فيما مضى حسب ما تقتضيه مصلحتهم الشخصية أو مصلحة المجتمع الذي كانوا جزءاً منه، بغضّ النظر عن إدراكهم للمؤثرات الثقافية التي تعتبر كمتغيّر تابع للمتغيّر الاجتماعي أو لنقل بموجب العلاقة الجدلية التي تربط بين المؤثر الثقافي والمؤثر الاجتماعي.

أي تنازل عن الحقوق الطبيعية ماهو إلا تجسيد للفكرة التي جاء عليها فلاسفة القرن السابع عشر والتي رسَّخها فيما بعد روسو في ما تلاه من قرن آخر(القرن الثامن عشر) وأطلق عليها (الاغتراب)، إذ إنّ روسو لم يكتف بإبراز العنصر الإيجابي أو الناحية الإيجابية في الاغتراب وإنما تعدَّاه إلى تبيان الآثار السلبية أو العنصر السلبي فيه والذي يتمثَّل في ضياع الإنسان في معمعة المجتمع وانفصاله عن ذاته البالغة، لذا يسعنا القول هنا أن للاغتراب دلالة إيجابية وأخرى سلبية وفق السياقين الثقافي والاجتماعي.

قد نقرأ عن دلالته الإيجابية عند أصحاب نظرية العقد الاجتماعي أما الجانب السلبي منه فلابد أن نجده لدى أصحاب الفلسفة النقدية، انطلق روسو في رؤيته تلك من خلال تجربته مع عصره الذي تفاقم فيه الصراع بين قوى التقدم والتخلُّف، فيما بعد ازدادت وتيرة التناقض بين تلك القوى فأنتجت مجتمعاً متأرجحا ًمابين الصالح والطالح، فأصبح منتصف القرن الثامن عشر مسرحاً لتلك التناقضات في أوروبا بالرغم من النشاط اللافت في باقي المجالات سواء أكانت تجارية أو معرفية أو علمية وغيرها مما دفع بعض الفلاسفة في ذلك العصر إلى العمل على إدراك ماهية العوامل التي أدَّت إلى تلك الصراعات من خلال اللجوء إلى إعمال العقل، فبرز (كانط) الذي عمل على إبراز نواحي التناقض مابين العقل والواقع المعاش، أو الذات والموضوع أو بين الفكر والوجود دون أن يبرهن على



جان جاك روسو

ذلك عملياً، اكتفى كانط بالعمل على المستوى النظري، فجاء تفسيره على إنَّه الانهيار العميق في العلاقات الاجتماعية الشخصية وإنَّها تلك الفجوة العصية على الردم بين الفرد وذاته.

أما هيغل فقد اكتشف المعنى العيني للاغتراب من خلال إثباته أنَّ أيَّ تضاد إنَّما يدلُّ على وجود عيني في الوجود وخصَّ بذلك التضاد بين الذات والموضوع وقال إنّ جلَّ التضاد إنَّما يتم من خلال دمج الأضداد ودفعها إلى العمل معاً في سياق واحد، إذ إنَّها مسألة تنتمي إلى المجال العلمي كما تنتمي إلى المجال النظري، كما وصفها بأنَّها الشعور بالعجز في علاقة الفرد بالمؤسسة التي ينتمي إليها أو يعمل ضمنها، ذهب هيغل في شرح نظريته تلك إلى القول إنَّ الإنسان فقد السيطرة عما كان يتحكم به ويسيطر عليه، فأصبح محكوماً من قبل ما كان يتحكم به هو، وبناء على ذلك أصبح غير قادر على إثبات وجوده من خلالها وتحقيق ذاته التي اضطربت نتيجة ما وصل إليه وهذا ما سماه بالاغتراب، الذي وضَّح معناه من خلال كتابه(سن النضج) عبر إظهار المفارقة بين المعنى السلبي للاغتراب والذي تمثَّل لديه في انفصال الذات عن صاحبه، والمعنى الإيجابي الذي فسره بأنَّه خروج الروح من براثن الجسد باتجاه الإبداع.

ماركس لم يتعمق في المعنى النفسي للاغتراب إذ أنَّ عصره كان عصراً سادت فيه الدكتاتوريات الرأسمالية، فوصفها بأنَّها تعبر عن انفصال الإنسان العامل عن خيرات إنتاجه وعن العملية الإنتاجية بأسرها، وأنَّ دوره يقتصر على كونه مجرَّد قطعة من منظومة كبرى تابعة لسلطانها ووطأتها كلّ القوى المادية للإنسان، تفسير كارل ماركس ركَّز على ظاهرة الصراع الطبقي وأغفل التأثير النفسي للعمَّال نتيجة الاغتراب في ظل استبداد القوى المالكة.

بعد هيغل وغيره من فلاسفة القرن الثامن عشر أصبح الاغتراب يفسِّر معنى واحداً وهو أنَّها حالة أو ظاهرة تهدِّد الوجود المادي للإنسان وتجرح ذاته المبدعة وتدفعه باتجاه العزلة.

الاغتراب ظاهرة تاريخية

الاغتراب من حيث كونه ظاهرة تاريخية فإنَّها تفرض نفسها على الأفراد والمجتمعات، وبما أنَّ الإنسان هو كائن اجتماعي بطبعه فالبيئة تفرض عليه مجموعة أنظمة مجتمعية لتأمين احتياجاته المادية والنفسية انطلاقاً من العائلة التي هي النواة الأساسية في تشكيل المجتمع البشري، لتتوسَّع الدائرة فتشمل المجتمع بكافة أطيافه والقبيلة التي ينتمي إليها وصولاً إلى المكان الذي يعتبر مسقط رأسه ونقصد بذلك البلد أو المدينة أو القرية.

تبلورت ظاهرة الاغتراب على مدى عقود من الزمن واتخذت أشكالا عديدة تختلف مابين الماضي والحاضر بالاستناد إلى درجة الاغتراب، وإن كانت تاريخية وفق استخداماتها المتنوعة في التراث الديني والفلسفي والسيكولوجي والسياسي، ولكنَّها في العصر الراهن أصبحت ظاهرة جليَّة، إذ أنَّه العصر الذي انفجرت فيه الأزمات على كافة الأصعدة (السياسية- الاجتماعية- الأخلاقية - الفكرية وغيرها..) فإذا كانت قد غلبت على ظاهرة الاغتراب حالات اللاعقلانية أحياناً فإنَّها في الوقت ذاته جعلت العصر يشهد تحولات جذرية نابعة من شعور الإنسان بقدراته وانجازاته، إلا أنَّ الاغتراب نتيجة الهجرة بدأت مع أولى بذور شعور الإنسان بالحاجة إلى الطعام والشراب والأمان من أجل البقاء، فتغيرت الأمكنة بتغير الحاجة إلى بيئة

طبيعية توفر وسائل العيش، فيما بعد باتت الأقوام تهاجر نتيجة تغير الظروف المناخية وانحسار المطر ونتيجة الكوارث الطبيعية، لكن تلك الهجرات لم تشعرهم بالاغتراب لأنَّ النزوح كان ضمن جماعات، ولكن ما يحدث في الوقت الراهن يختلف عما جاء عليه علماء الأنثروبولوجيا لدى دراستهم لحركة الأقوام عبر التاريخ، فالاغتراب الحالي يمكن تصنيفه كحالة فردية بالنسبة للفرد المهاجر والذي يعيش الاغتراب بكل تفاصيله، كما ينطبق ذلك على الفرد الذي التزم بالانتماء إلى بقعته الجغرافية ورفض فكرة المغادرة مهما كانت التحديات قاهرة.

الاغتراب الثقافي المعاصر

من الجدير بالذكر أن التاريخ المعاصر يزخر بأخبار الهجرات المتنوعة لأسباب جلّها سياسية وفكرية في ظلّ غياب الحريات الفردية وتسلّط الأنظمة الاستبدادية على رقاب الشعوب التي لا تملك حيالها سوى شدِّ الرحال والضياع في خضم رهانات التأقلم والتكيف مع البيئات الجديدة، المجتمعات العربية أصبحت تعيش حالة من الاغتراب في ضوء المتغيرات العصرية وما يشهده الراهن من تحديات اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية وتكنولوجية، أدت تلك التحديات إلى إحداث شرخ في هوية المجتمع الأصلية والثقافات الوافدة، وكانت فئة المثقفين والمفكرين هم الأكثر عرضة لمعايشة هذه الحالة من الاغتـراب، لأنهم الأكثر معاناةً من الفجوة الفكرية والثقافية التي تفصل مفاهيمهم وأفكارهم عما حدث في الآونة الأخيرة بما لديهم من طاقات فكرية لو تمَّ استثمارها لعملت على ردم تلك الفجوة، لذا نجد معظمهم اختار الغربة والاغتراب إما هرباً من واقع لم يكن على مقاس أفكارهم وإما لممارسة ذواتهم في بيئة ملائمة لحالة التطور الفكري والثقافي التي وصلوا إليها نتيجة دأبهم على إحداث فرق وتغيير في بنية مجتمعاتهم لجعلها تلحق بركب الحضارات الحديثة والبلدان المتقدمة، خاصة وأنَّنا نعيش في عصر المنجزات التقنية التي أثرت الحياة وجعلتها أيسر وأسهل.

شعور المثقف بالاغتراب في المرحلة الحالية يفوق شعوره في أي وقت مضى بالرغم من كونها ظاهرة تاريخية قديمة قدم التاريخ ولكن بأشكال مختلفة، فاغترابه المعاصر يتَّسم بالعجز إزاء مواكبة المتغيرات والقوى المادية بالرغم من محاولة الإنسان المعاصر السيطرة على معطيات البيئة، إلا أنَّ الجانب النفسي منه يعاني شعور الاغتراب والعزلة التي أصبحت مشكلة معاصرة بكل المقاييس.

الثورات العربية واغتراب المثقف

انحسار دور العلم والمعرفة وإرادة الشعوب أمام سطوة المال ونفوذ أصحاب السلطة الاقتصادية والسياسية أدى بالغالبية العظمى من أبناء الشعوب إلى الشعور بالاغتراب عن ذاتهم وحياتهم ومجتمعهم، مما أدى إلى اندلاع ثورات عملت بجدية على طرح أسئلة إشكالية وغاية في الدقة حول ما آلت إليه أحوال المثقف العربي بالنظر إلى التبدُّلات الكبرى في منظومة القيم، علما أنَّ المثقف كان على الدوام مهمَّشاً في عملية إدارة المجتمع في ظل أنظمة شمولية سلبته كامل إرادته، لذا لم يكن له دور يذكر في إشعال شرارة ثورات شعبية وجماهيرية قادها عامة الشعب من الفقراء والمحتاجين وإن كان ذلك حدث بصورة عفوية غير ممنهجة، لكنَّها (الثورات) سرعان ما جذبت إليها فيما بعد باقي فئات الشعب، نذكر على وجه الخصوص فئة الشباب الواعي والمثقف الذي قادها في بداية الأمر بحيادية باتجاه حلول منتظرة من أصحاب القرار ليكونوا على مستوى تحمل مسؤولية ثورات شعبية أبطالها الفئة المهمَّشة من الشعب، إلا أنَّ أصحاب القرار أمعنوا في استلابه حقوقه ودفعه باتجاه كارثة دمرت البنى التحتية.



كانط

بالنظر إلى تلك الفئة المثقفة التي انخرطت في الثورات، يجدر بنا طرح سؤال في غاية الأهمية: هل كان انخراطهم ضرباً من التباهي؟ ألم يكن مستنداً على كونهم تشرَّبوا قيم الحرية التي تراكمت كمخزون فكري لتجارب سابقة عبر التاريخ أبطالها كانوا من المثقفين الذين طالبوا بالإصلاح والتغيير على أنَّ الإصلاح هو السبيل الوحيد إلى النهضة المجتمعية وتقدمها، المثقف العربي عرض قضاياه على الساحة الثقافية والفكرية والسياسية باعتباره فاعلاً في تلك القضايا، فدرس واقع الثورات وقرأها بشكل منهجي ليغني بخلاصة تجربته المكتبة العربية من خلال دراسات وأبحاث أكاديمية وكتب متنوعة تناولت الظاهرة المحورية كحالة إشكالية امتدت عبر الزمن.

بتعريف المثقف ربَّما نتمكن من تبيان العلاقة الجدلية بينه وبين الثورات التي لعب فيها دوراً هاما، فالمثقف هو الإنسان الذي يهتم بالعلوم الإنسانية والفكرية والدينية، أي أنَّ المثقفين هم أصحاب العلم ودعاة التجديد وعلى عاتقهم تقع مهمة اتخاذ مواقف نقدية تجاه الواقع، في أوروبا وخلال القرن التاسع عشر كان مصطلح(Intellectual) يطلق على فئة معينة من المهتمين بالثقافة فأخذ يطلق وفق الترجمة العربية (المثقف) على من يهتم بالشعر والأدب تحديداً، وعلى اعتبار أنَّ كل البشر مثقفون من خلال التمايز بينهم

وبين باقي الكائنات، فإنَّ أنطونيو غرامشي لايعمِّم تلك الصفة على أنَّ جميعهم يملك ذات الوظيفة الاجتماعية، فوظيفة المثقف وفق غرامشي لاتكون إلا لأصحاب الكفاءات الفكرية العالية التي تملك خاصية التأثير في الناس، وإن كان جوليان بيندا أطلق صفة المثقف في كتابه (خيانة المثقفين) على فئة الملوك والفلاسفة ممن يملكون قدرات هائلة في التفسير والتحليل ولديهم مواهب قلَّ نظيرها عند غيرهم بالإضافة إلى الأخلاق الحميدة، وقد استند جوليان بيندا في انطباعه على ما كان ينادي به أولئك من أفكار وقيم يدافعون من خلالها عن الحق والفضيلة.

إن ما سلف ذكره يحيلنا إلى مؤثرات العالم المعاصر في المثقف ودرجة خضوعه لها بينما استقرَّ النخبة منهم في بلاد بعيدة ذات مغايرة عن ثقافة المجتمع الأصلي، نورد هنا ماكتبه الكاتب والباحث الكردي إبراهيم اليوسف حول العلاقة بين المثقف والثورات كحركة ديناميكية وفق جدلية التأثير والتأثُّر من منظور تجربته الشخصية وقد عايش الاغتراب في أمكنة عدة قبل الثورات العربية وبعدها:

فإذا ما اعتبرنا المثقف ضمير الأمة ومرآتها عندما يكون على صلة وثيقة بالشأن العام وخاصة في ضوء التحولات التاريخية الكبرى فإنَّه بالفعل ذو أثر بالغ في تلك التحولات على كافة المستويات، إذ أنَّ المرحلة الراهنة تجاوزت بأنساقها السياسية والاجتماعية والاقتصادية مراحل سابقة من تاريخ العرب، خاصة أنَّ عصر التحول هذا واجه حالات إشكالية من زوايا مختلفة كالمواطنة والاندماج الاجتماعي ومفاهيم الحرية والديمقراطية والحركات الجهادية التي فرضت حالة هيمنة على المثقف الذي وقف على الطرف النقيض لها، الأمر الذي حال دون وقوف المثقف في منطقة الحياد بالرغم من الانقسام الذي حدث في صفوفهم والذي بدا جليا من خلال بعض المثقفين الذين ركبوا الموجة ووقفوا في صف الحكَّام والسلاطين لعرقلة تطلعات الشعوب


حسام الدين درويش

الثائرة، إلا أنَّ ذلك لم يغير من واقع الحال ولم يكن له التأثير السلبي الكبير بالمقارنة مع حجم الثورات وأهدافها التي مضى في أتونها شريحة المثقف المعارض الذي لن يقبل بالعودة، لأنها الشريحة الأكثر اضطراراً إلى الهجرة مالم يحدث تغيير شبه شامل يطال البنى التحتية بالإضافة إلى تغيير النظام الحاكم كونها الفئة الواعية التي تستوعب فكرة تغيير الأنظمة والسائد في المجتمع من عادات وتقاليد لا تتناسب وسيرورة الحياة العصرية ولأنَّها الوحيدة التي تؤمن بسيادة القانون والقادرة على التأثير في سلوك المجتمع وتأسيس منظومة قيم مجتمعية جديدة.

الثورة السورية نموذجاً

لم يكن الشعب السوري بأقل إرادة من غيره من الشعوب العربية التي أشعلت شرارة ثورات أراد منها تغيير الأنظمة الحاكمة، فما شهدته سورية منذ عام 2011 وحتى الآن كان ثورة شعبية جماهيرية بكل المقاييس، اشترك فيها الشعب السوري بكل فئاته وأطيافه، إلا أن تلك الثورة الشعبية مالبثت أن تحولت إلى حرب إقليمية اشتركت فيها أطراف خارجية نظراً لموقع سوريا الجغرافي وشبكة العلاقات الدولية التي كانت على عهد حافظ الأسد، والتي أصبحت بموجبها سوريا أهم منطقة عربية شهدت تحول ثورة شعبية جماهيرية بداها مجموعة أطفال وتبعهم الشعب المحتقن أساساً إلى حرب أهلية دفعت بالملايين من أبناء الشعب إلى الهجرة متطلعين إلى تحسين مستوى الأوضاع المادية التي تردَّت خلال الحرب، كان المثقف السوري جزءاً من قافلة المهاجرين الذين توزعوا في بلاد الغربة باحثين عن موطئ قدم لإثبات جدارة ،إذ إنَّ أثر الاغتراب على المستوى الحضاري والمدني يظهر على الفئة المثقفة من خلال الهجرة وترك البلاد للانتقال إلى بقعة أخرى توفر لهم حاضنة قادرة على استيعاب رؤاهم وتسهل لديهم عملية البحث العلمي، بناء على ذلك زخرت بلاد الغربة بالنوادي والجمعيات والمؤسسات الثقافية التي استقطبت فئة المثقفين الذين كانوا لولاها على شفير هاوية الانحلال في أتون الغربة وعملية الاندماج المفروض عليهم من قبل الدول المضيفة.

نورد هنا ما جاء به الدكتور حسام الدين درويش الباحث والمفكر السوري المقيم في ألمانيا عن مفهوم الغربة والاغتراب وتأثيرها على المثقف السوري، ودوره في العمل على إعادة الأمور إلى نصابها:

ارتبط مفهوم الاغـتراب، على مستوى المبنى والمعنى، بمفاهيم الغربة والغرابة والاستغراب. وهو يشير إلى حالة/ شعور من الغربة عما ينبغي، من منظور معياريٍّ ما، أن يكون مألوفًا لنا. وفي هذا غرابةٌ تثير الاستغراب. وعلى هذا الأساس يتضمن كل اغتراب غربةً وغرابةً لكن ليست كل غربة اغتراب. فالغربة في الوطن اغـترابٌ لكن الشعور بالغربة في الغربة ليس غريبًا ولا اغترابًا. نقل لنا بديع الكسم قول هولدرلن، شاعر ألمانيا الفيلسوف: "ما أسعد الإنسان الذي يستقي سعادته وقوته من ازدهار الحياة في وطنه". وانطلاقًا من ذلك، يمكن القول: ما أتعس الإنسان الذي تنتج تعاسته من انحطاط الحياة في (ما يسمى أو ينبغي أن يكون) وطنه". فهذا الإنسان الأخير هو إنسانٌ مغتربٌ بالتأكيد، وهو يمثِّل حال كثيرٍ من "المواطنين"/ الرعايا في العالم العربي قبل الربيع العربي. كل اغتراب هو اغتراب ثقافيٌّ، بمعنى ما ولدرجةٍ ما. والاغترابٌ ثقافيٌّ، بقدر ارتباطه القيم التي يعتقد بها الشخص وتمسه

وتؤثر في حياته. وفي عالم ما قبل "الربيع العربي، فرض الاستبداد قيمه السلبية على الحياة السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية، و/ أو عزز وجود القيم السلبية الموجودة مسبقًا. وقد أفضى ذلك إلى تكريس قيم الولاء والتبعية على حساب الاستحقاق والجدارة والاستقلالية، والانتماء بالنسب على حساب الانتماء بالانتساب، وقيم الخنوع والخضوع على حساب قيم الإقدام ورفض الذل والهوان، والمحسوبية والعيب والشرف/ العَرْض على حساب القانون والكرامة والحريات الفردية. تدمير "سورية الوطن" حصل بالتوازي مع بناء "سورية الأسد" وتمكينها. ولهذا صار السوريون في سورية يشعرون بالغربة/ الاغتراب. وعلى الرغم من الأساس السياسي لهذا الاغتراب، فهو اغترابٌ ثقافيٌّ وقيميٌّ أيضًا. ومع قيام الثورة في سورية بدأ السوريون يشعرون بإمكانية استرداد سوريتهم وتخليصها من براثن تنظيم الأسد. وبدأت مشاعر الاغتراب تتهاوى، جزئيًّا ونسبيًّا على الأقل، بقدر الشعور بالانتماء إلى قيم الحرية والكرامة التي جسدتها الثورة السورية، وبقدر الشعور بالتماهي والتعاطف والتعاضد مع الثائرين/ المتظاهرين الذين يسعون للتحرر وتحرير سورية والسوريين من احتلال/ استبداد التنظيم الأسدي. وينطبق هذا، انطباقًا كاملًا تقريبًا، على حال المثقف العربي. فقد زادت عضوية المثقف العربي، المؤمن بقيم الحرية والكرامة والديمقراطية، وتلاشى، جزئيًّا ونسبيًّا، شعوره بالاغتراب، بقدر ازدياد القيم والقواسم المشتركة الأساسية بينه وبين أناسٍ آخرين في بلده/ مجتمعه وخارجهما. لكن المصير المأساوي لمعظم أفراد الشعوب الثائرة والدور الإقليمي والدولي السلبي في سيرورة الثورات العربية، أو لامبالاة بعض أهم القوى الدولية والإقليمية تجاه الجرائم الكبيرة والكثيرة التي ارتكبتها الأنظمة والميليشيات والقوى المتحالفة معها بحق الشعوب الثائرة، كل ذلك وغيره أفضى إلى شعور أفراد الشعوب الثائرة بالاغتراب المتزايد في/ عن عالمٍ لا يأبه، لا بهم، ولا بمعاناتهم، ولا بحقهم في أن يعيشوا حياةً حرةً وكريمةً. على الرغم من هذا الاغتراب الثقافي، فقد أصبحت الثقافة وسيلة من وسائل مقاومة الاغتراب وما يرتبط به من سياسات محليةٍ وإقليميةٍ ودولية. وممارسة الثقافة، بوصفها سياسةً أيضًا، تتيح التصدي ليس للاغتراب الثقافي فحسب، بل ولأصوله السياسية أيضًا. وبالعمل الثقافي يمكن للمثقف أن يعزز انتماءه القائم على الانتساب الحر والطوعي إلى هذه الجماعات والقيم أو تلك، مع الحد من هيمنة الجماعات القائمة على النسب والقيم المنبثقة عنها والمرتبطة بها. وهذا العالم المتغير الذي نعيش فيه هو عالمنا، بقدر تمثيله و/ أو تجسيده لقيمنا ومصالحنا ورغباتنا وتطلعاتنا، وهو غريبٌ عنا ونحن مغتربون/ غريبون فيه وعنه، بقدر غياب هذا التمثيل و/ أو التجسيد. وعلى الرغم من كل المآسي التي تلت قيام الثورات العربية، نتيجة لاستبداد الأنظمة وتواطؤ أو لا-مبالاة معظم القوى الإقليمية والدولية، فما زالت مسيرة الربيع العربي مستمرةً، موجةً بعد أخرى، وما زالت إمكانيات المصالحة بين الفرد العربي وبلده، بين الإنسان العربي، المثقف أو غير المثقف، والعالم الذي يعيش فيه قائمةً. نحن "ملعونون" بالأمل، وليس لدينا أي مجالٍ أو خيارٍ لممارسة ترف اليأس والاستسلام.

مظاهر الاغتراب

تتجلى مظاهر الاغتراب في عدة مظاهر خاضعة لها النفس البشرية أوتتعلق بها:

الاغـتراب النفسي: وهو فقدان الشعور بإمكانية التأثير في المواقف الاجتماعية التي يشكل جزءاً منها ولكنَّه يشعر بعدم أهميتها، ويفتقر إلى إمكانية الوضوح في اتخاذ القرار وذلك لأنَّه لا يتوقع من ذاته الكثير الذي قد يخضع المجتمع لنفسه خوفاً من نتائج مناهضته لقيم المجتمع فيتعمق لديه الإحساس بالفراغ والعزلة، إن معايير المجتمع التي كانت فيما مضى محط احترام وتقدير لم تعد تؤثر فيه فتتحطم تلك المعايير ولا تؤدي وظيفتها بالشكل المناسب كقواعد للسلوك، تهيمن في هذه الحالة الرغبات الشخصية التي يبحث لها الفرد عن وسائل إشباع متمثلة بخلخلة منظومة القيم الاجتماعية، فالعزلة الاجتماعية الناتجة عن الشعور بالغربة وفقدان وسائل التواصل مع الذات والآخرين تؤدي بالفرد إلى الإحساس بالدونية وانعدام التكيف، إذ تنزح النفس نحو الانفصام والنمو المشوه لذات الشخصية النفسي فتفقد مقومات الإحساس بالوجود، مما يؤدي إلى الشعور بالهامشية لدى الفرد بمجرد انفصاله عن المجتمع وتواجده في بيئة مختلفة، فيجد بأنَّه غير قادر على اتخاذ القرارات وأنَّه بلاهدف .

الاغـتراب الثقافي: هو فقدان الإنسان لحقِّه الطبيعي في التأثير في ثقافة بلاده وعدم قدرته على مواكبة تطورات الحياة، وامتلاكه ثقافة خاصة حرة برفضه للمفاهيم والموروث السائد، فتنعدم لديه قابلية الاعتراف أو قبول السائد، فيتخذ مواقف اللامبالاة فيصبح مغترباً عن ثقافة مجتمعه، إذ إنّ الفرد في هذه الحالة يتعامل مع قبوله للثقافة الجماهيرية بازدراء قيم الدين الإسلامي ولغته الأم والعادات والتقاليد، روبرت ميرتون في دراسة قصيرة بعنوان(الهيكل الاجتماعي وفقدان الاتجاه) يتحدث عن الاغتراب والمعايير السائدة، فيركز في بحثه على مفهوم الاغـتراب فيما يتعلق بالانفصال عن القيم الأساسية للمجتمع، بتناسي جزئية الدور المهم للثقافة في تحديد الانتماء في ضوء صياغة الهوية، فيجد نفسه معزولاً أو منعزلاً عمن يعيش بين ظهرانيهم نتيجة تلك المفارقات التي تشكل عائقاً أمام إمكانية تواصله معهم بالشكل المطلوب، كما ويجدر بنا الإشارة أيضا في هذ البحث المبسط إلى الاغتراب الثقافي لدى الشباب الجامعي في ضوء العولمة الثقافية، والتي جاء عليها د. علاء زهير عبد الجواد من خلال دراسته أجراها على شريحة من الشباب الجامعي في الأردن، بيَّن فيها تأثير العولمة على أنماط الثقافة الاستهلاكية، وقد خلص إلى نتائج ثابتة

وفق منظوره:
• انتشار بعض أنماط الثقافة الاستهلاكية مثل الهواتف الشخصية وارتياد مطاعم الوجبات السريعة والتسوق في المولات الفخمة والحرص على اقتناء أجهزة الكترونية حديثة باهظة الثمن.
• ازدهار الثقافة الاستهلاكية ومافرضه من أنماط مختلفة للسلوك لايجدر به أن ينفي الحرص على التمسك بثقافة المجتمع بإعادة صياغتها في ضوء عادات المجتمع وتقاليده.

ولكن يبقى السؤال الملح الذي يطرح نفسه بقوة، إلى أي درجة قد يذوب المثقف في المجتمع الذي انتقل إليه واندمج في ثقافته؟ وللإجابة على مثل هذا السؤال الذي لاينفك يطارد المثقف المغترب يجدر بنا الجمع مابين مظاهر الاغتراب الثقافي ومابين العزلة الاجتماعية، على أنَّ جميع مظاهر الاغتراب تصبُّ في ذات الخانة من التأثير على روح المثقف وفكره وترسم له نمط حياة جديدة ناهيك عن الاندماج الذي قد يعتبر في معظم الأحوال سلاحا ذا حدين إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الاندماج السلبي الذي يفرض نوعا جديدا من أنماط السلوك والحياة والتي يفقد إزاءها المثقف مفاهيم السائد في مجتمعه الأصلي، فيذوب في ثقافة المجتمع الجديد الذي آلت إليه أحواله، هنا يبدأ ما يسمى بنكران ثقافة المجتمع الأصلي وتاريخه، أما إذا كان للمثقف وجهة نظر مغايرة عن الاندماج بحيث يعمل على توظيف المكان الجديد لصالح تطوير أفكاره ورؤاه من خلال ما يعيشه من حرية الرأي والتعبير في المجتمع الغربي الذي منحه تلك الخاصية، فيحوِّل ذلك المكان إلى نواة لتقديم الأفضل لمجتمعه الأصلي عبر تقديم صورة أفضل عن الإنسان العربي الذي باتت صورته مشوهة في أذهان الغرب في الآونة الأخيرة نتيجة تلك الثورات التي دفعت به إلى الهجرة، وقد ظهر ذلك جلياً في بلدان الغرب من خلال اشتغال المثقف العربي على ذاته، فقد شهد ت دولة ألمانيا المئات



من المنابر الثقافية باللغة العربية بالتزامن مع ترجمة النتاجات الفكرية العربية إلى اللغة الألمانية لتوضيح صورة الإنسان العربي الحقيقية في أذهان الغرب.

الاغـتراب الاجتماعي: قد يكون هذا النوع من الاغتراب هو النوع الأكثر حساسية لدى الفرد المغترب بوصفه حالة من العزلة الاجتماعية والتي نستطيع الإشارة إليها من خلال ما يعانيه الفرد من انفصال بين ذاته أي عقله وبين المعايير الثقافية السائدة التي رفضها، فينتج عن هذه العزلة شعور بالعجز إزاء قدرته على التأثير في المواقف الاجتماعية الصادمة، فيعجز بذلك عن السيطرة على تصرفاته وأفعاله، مما يؤدي به إلى الخمول الاجتماعي ويشعر بأنَّ حياته لامعنى لها وأهدافه باتت على شفير الهاوية، فيرمي بأهدافه عرض الحائط، وقد يؤدي ذلك إلى نوع من التمرُّد والذي يتصف بالانعزال عن الواقع أو الخروج عليه وعدم الانصياع للشائع من المفاهيم في الموروث، وقد يؤدي به ذلك التمرُّد إلى العداء لكل مايحيط به من قيم ومعايير، يصل أحياناً إلى عداء الذات إزاء الأنظمة والمؤسسات، وفي المغترب يتجسد أيضاً الشعور بالدونية والتبعية، فيعمل المغترب على بذل ما بوسعه من أجل إرضاء الآخر الأجنبي الذي راح ينظر إليه مهما بلغت به درجة الذكاء(المغترب) على أنَّه مواطن من أدنى درجة لايمكن قياسها، وفق مقاييس الظاهر من الأمور والتي يتم بموجبها الحكم على الفرد من خلال لون بشرته أو نمط ثيابه أو لون شعره، ناهيك عن اللغة التي لايمكن اتقانها بالشكل المطلوب مهما طالت مدة مكوثه في الغربة، فالواقع الجيني لاتغيره الأمكنة والبيئات المستوردة.

جلي بنا هنا ذكر بعض مصادر الاغتراب الاجتماعي ذات الأثر:
• الدين: بمعنى تبني قيم ومفاهيم مناقضة للدين وفق قناعات محددة.
• التطور السريع للحضارة والعجز عن مواكبتها.
• ضغوط الوسط المحيط من جانب إحداث تناقض مابين أفكار الفرد وثقافة المجتمع .
• العولمة وتدهور منظومة القيم المتكئة على الموروث والشريعة.
• توسع الفجوة مابين فئات المجتمع ومايترتب عليها من تدهور في العلاقات واختلاف مستوى المعيشة.

كل ما ذكر يعمل على فقدان التفاعل والتأثير بين الفرد والآخرين فتقل المودة والألفة بين الطرفين وتضعف أواصر المحبة والروابط الاجتماعية السائدة، فتكون العزلة من مفرزات العجز الاجتماعي الذي هو من أهم العوامل المسؤولة على الإقدام على تعاطي المخدرات والمواد المؤثرة على الأعصاب وسلوك دروب الضياع، إذا ما فقد الفرد السيطرة على دوافعه إزاء اغترابه الاجتماعي، وانعدم لديه

المعنى الحقيقي للحياة.

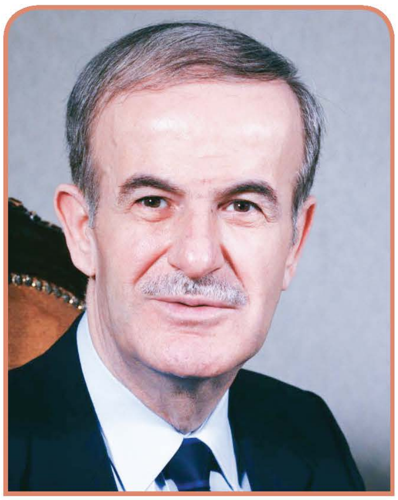
الاغتراب الذاتي: وهو ما يعني عدم القدرة على تقبُّل الواقع المغاير فتتحول فيما بعد تلك الذات إلى شيء مجرد من الشعور، بل يتعداه إلى الاغتراب عنها، كما في حالة الاغتراب الاجتماعي نجد بأن الفرد هنا أيضا قد يفقد السيطرة فيشعر بأنَّه مجرد أداة غير فاعلة، بمعنى أنَّها عاجزة عن التأثير على المحيط لفرض آرائه، من أجل تحقيق رغباته في الوقت الذي يشعر معه ذلك الفرد بتنبؤات لعائدات السلوك العام والأنظمة وعواقبها وفق معايير فردية غير مؤثرة تتعلق برغبات خاصة باحثة عن الإشباع بشتى الطرق والوسائل، من وجهة نظر هيغل هناك نوعان من الاغتراب الذاتي:- اغتراب الخضوع وهو الذي يشرح معنى انفصال الذات عن السائد للتوجه إلى الخضوع بما يصدر عن العقل والمنطق. واغتراب الانفصال أي توجيه العقل وفق التوجيه الخاص.

بناء على ذلك يسعنا القول هنا في هذه الجزئية من الدراسة أن ًمشكلة الاغتراب كونها مشكلة متجذِّرة في التاريخ، يواجه الأفراد خلالها صراعات نفسية عميقة قد تدفعهم أحيانا إلى الاعتقاد بالخرافات وتبني أفكارمغايرة لطروحاتهم، إذ تزداد حدته كلَّما ازدادت العوامل المهيئة للشعور به، فلا يملك الفرد حينها سوى التمركز حول ذاته بعجز دون أن يستثمر طاقاته وقدراته ومواهبه، لذا نستطيع القول بأن الاغتراب الذاتي هو أشد أنواع الاغتراب، عبر انتقال الصراع من المؤثرات الخارجية إلى الذات نتيجة اضطراب علاقة الفرد بالمحيط ويصاحبها الكثير من المشاعر المتناقضة تتمثل بالعزلة والرفض والانسحاب أو التمرد.

الاغتراب السياسي: يتمظهر في شعور الفرد بإقصائه عن العملية السياسية وعدم إشراكه فيها، إن سيادة الأنظمة الشمولية يعمل على تدهور في القيم بالتركيز على خلخلة المجتمع بزرع النعرات الطائفية والدينية، فيكون التطرف من أهم المفرزات الناتجة عن الطائفية ليلجأ بعدها الفرد إلى شنِّ حرب مدمرة على البناء السياسي الذي يحدُّ من حريته ويمنعه من التعبير عن أفكاره، أما فيما يتعلق بعلاقة المثقف مع السلطة السياسية، فإن عدم قدرته على التكيف والتأقلم مع ممارسات وأفكار المنظومة السياسية يخلق لديه حالة من عدم الجدوى واللانفعية، كونها تعارض مفاهيمه السياسية فلا يجد لذلك حلاً إلا بالابتعاد والهجرة ونقل إمكاناته إلى أرض غريبه، قد تكون خصبة لممارسة الذات المنفية.

المثقف إزاء نفسه والاغتراب...

إنَّ الاغتراب الثقافي أو الاغتراب بشكل عام كظاهرة حتمية تاريخية أو انطولوجية، ملازمة لسيرورة حياة الإنسان جماعات وأفراد تعبر بطريقة أو بأخرى عن العجز في المضي قدماً أو فقدان الاتجاه، ولكن هذا لايعني أنَّ المثقف استسلم إزاء تلك المعوقات والتحديات التي دفعت به إلى الهجرة ليعاني الغربة والاغتراب، فقد وجدنا عبر التاريخ أنَّ الكثير من الأعمال الأدبية والروايات زخرت بقصص وحالات اغتراب عاشها المفكرون والأدباء بصورة معمقة- لاسيما المثقف العربي المعاصر الذي وجد حاضنته في بلاد الغربة،



حافظ الأسد

فأنتج أدباً يحاكي الواقع العربي بكل تجلياته وتمظهراته، فصار بإمكاننا منذ عدة سنوات قراءة أدب مهجر وفير زاخر وناضج الأدوات والرؤى والأفكار، بعد أن كان يصلنا منه النذر اليسير فيما مضى نظرا لقلة العقول المهاجرة، كثرت في العصر الراهن عصر الثورات العربية الكتب والدراسات التي جسدت الثورات العربية وأسبابها واستخلصت نتائجها من واقع الشعوب ومجريات الأحداث، فبات بإمكاننا قراءة روايات في منتهى الواقعية، والتي وصفت واقع حال الشعوب العربية في ظل ثورات استنزفت وجدانها ودفعت بها إلى الرحيل كيفما كان، وإن كانت السبل المؤدية إلى المغترب وعرة، فاغتراب المثقف يمثل تعبيراً إنسانياً عن معاناة تركز بين فكرة(أكون أو لا أكون) كنوع من معاناة وجودية تتمظهر في أبعاد اجتماعية تحاكي الهوية الفكرية واستهلاك القيمة الوجودية للفرد وآثارها التي يترتب عليها دفع الإنسان العاقل إلى الابتعاد المجازي أو المادي عن مجتمعات وجد أنَّها تضعف من إرادته إزاء الاستمرار.

بشكل عام نستطيع القول ان مهمة المثقف لا تنقضي بمجرد شرح الواقع أو وصفه وتجسيده بل يتعداه إلى إيجاد الحلول المناسبة التي تشفي غليل الفئات العاجزة التي وثقت به، ثم عليه البناء على تلك الحلول من خلال إعادة إنتاج فكر ثقافوي ممنهج يغدو ميثاقا ثقافيا من أجل تأسيس مستقبل يقوم على التجانس، لأن المثقف الذي وقف موقف الحياد ترك فراغاً جسيماً ترتب عليه رد فعل اجتماعي لدى الشعب الذي بات بأمس الحاجة إلى الإرشاد والتوجيه من قبل رموز تثق بهم لمل ء الفراغ الذي أحدث تغييراً ديموغرافيا في البنية الفكرية باتجاه تبني شعارات دينية أو عرقية أو طائفية أو حزبية.

من هنا كان لابد من إعادة إخضاع النخبة المثقفة إلى الاختبار لانتخاب القادر منها على إدارة سلوك يعيق ما يحول دون تطور المجتمع.





مصطفى بيومي
يكتب:

اليهود فى العالم الروائى لـ «بهاء طاهر»

لا ينفصل الموقع الذي يحتله اليهود فى عالم بهاء طاهر الروائي عن القضية الفلسطينية وتداعيات الصراع العربي الإسرائيلي عبر مراحله المختلفة، ولأن الجانب السياسي وثيق الصلة بإسرائيل والحركة الصهيونية، دون اليهود، فإنه لا يمثل الاهتمام الأساس في دراستنا هذه. الإحاطة برؤية الروائي عن اليهود تبدأ بالتوقف أمام معالجته المتميزة فى رواية "شرق النخيل"،ثم تنتقل إلى الخلط الشائع غير الدقيق، بقدر ما أنه مفهوم مبرر، بين مفردتي "اليهودي" و"الإسرائيلي" فى "خالتى صفية والدير"، وصولا إلى تحليل نموذجين مختلفين من المصريين اليهود، يقدمهما بهاء في روايتيه "قالت ضحى" و"الحب في المنفى"، أما المحور الأخير فينشغل باليهود الأحرار غير الصهيونيين من أصحاب الضمائر الحية البعيدة عن التعصب وضيق الأفق، والوجه المغاير الممثل فى استثمار عذابات اليهود إبان الصعود النازي والمتاجرة بالتهمة الشائعة عن العداء للسامية.

الأرض والشهادة

فى "شرق النخيل"، يقدم بهاء طاهر شهادة فنية متفردة غير تقليدية، تبتعد عن المباشرة الفجة والخطاب الإنشائي الزاعق، يتداخل فيها الذاتي والموضوعي، وتتشابك مأساة القتل الوحشي العلني فى القرية الصعيدية مع جوهر الصراع اليهودي الفلسطيني، والمشترك الأساس الراسخ بين الحالتين هو التمسك بالأرض والإصرار على حمايتها من الأطماع المسلحة بالعنف وغطرسة القوة. يتجسد هذا المعنى فى أسرة عم الراوي، الذى يُقتل وابنه الشاب حسين فى مشهد وحشي مأسوي، وهما يقاومان الأطماع التوسعية ويدافعان عن الكرامة والشرف والحق المشروع فى التشبث بالأرض، ورفضا لمطامع "آل صادق" فى اغتصاب ما ليس لهم، مسلحين في سعيهم العدواني بالعنجهية والقوة الغاشمة، كأنهم المعادل الموضوعي لإسرائيل وتطلعاتها غير المحدودة، أما حسين ووالده فيماثلان الرموز المضيئة النبيلة للمقاومة الفلسطينية بأجيالها المتعاقبة، بينما يجسد الراوي الجامعي السلبي وأبوه الأزهري المرابي الاتجاه العربي "العاقل"، الذي يتذرع بالحجج الواهية لتبرير الإذعان والخضوع.

يجمع حسين بين الوعي النظري بأبعاد القضية المصيرية والسلوك العملي الذي يتوافق مع يقينه الراسخ، وتأتى نهايته تعبيرا عن التناغم والانسجام الذى يخلو من النشاز والارتباك. يتصاعد الصراع مع أولاد الحاج صادق حتى يصل إلى ذروته، وبعد صلاة الجمعة كانوا فى الانتظار ببنادقهم :"وانكفأ الابن يحضن الأب والأب يحضن الابن والدم يجرى مع الدم. رجع دم الابن إلى أبيه ورجعا معا لتراب الأرض متوضئين مصلين طاهرين".

الاستشهاد فى سبيل القضية العادلة بمثابة الحياة الممتدة التي لا تعرف الذبول، وتمثل الانتصار



الأعظم. وفق المقاييس العاقلة الآسنة التي تعلي من شأن السلامة والأمان الزائف، يبدو موقف حسين انتحارا عبثيا بلا جدوى، وقد يُقال إن موته لن يعيد الأرض ويرد الحقوق، لكن الأمر ليس على هذا النحو ولا يمكن أن يكون. لا معنى للحياة مع الاستسلام للمهادنة والتسليم بالإذعان والذل، وكيف له أن يعيش بعد أبيه، ولماذا يعيش؟. إنه يضرب المثل بموته البطولي، وينتصر لقيم العدالة والمقاومة والإصرار على استعادة الحق. المعركة مع أولاد صادق ليست خصومة ثأرية تقليدية كالتي تنتشر فى أماكن شتى من صعيد مصر لأسباب واهية، فالأمر هنا يتجاوز الظاهر السطحي المباشر.

يختلف الراوي كثيرا عن ابن عمه ذي النزعة المثالية النقية، وتكمن أزمته فى الأب الأزهري المتطرف فى بخله وشحه، المسرف في جبنه وتخاذله، فضلا عن خطيئته الكبرى التي تتمثل في الإقراض بالربا، وهو سلوك مستهجن مقزز جدير بالنفور والاشمئزاز عندما يقوم به مسلم عادي، فكيف بشيخ أزهري ذي ثقافة دينية تفرض عليه أن يكون ورعا تقيا؟!. لا يخفى سلوك الأب الكريه على الرغم من حذره وتكتمه، وابن العم حسين يصارح الراوي بالحقيقة الموجعة :"هل تعرف أن أباك الذي يحفظ كلام الله يقرض الناس بالربا؟".

الأب " الأزهري" بسماته الشائعة هذه أقرب إلى الصورة النمطية المنتشرة عن اليهود، وإذا كان الإقراض بالربا فعلا كريها مشينا، وفائدته المادية الوحيدة تتمثل فى تحقيق ثروة طائلة لمن يحترفونه، فضلا عن اكتساب القوة التى تعين على التحكم والهيمنة، فالمثير للدهشة أن الشيخ المرابى لا يفيد شيئا من أمواله المتراكمة، فهو بخيل شحيح تملكه النقود ولا يملكها، كما أنه لا يستمد من المال قوة وسطوة، بل إنه ذليل مذعن خاضع لمن يدينون له وينبغى أن يركبهم الخوف منه.

فى الصراع العنيف بين أخيه وأولاد صادق، حول ملكية الحديقة الموروثة عن الأب الراحل، يتخذ الشيخ موقفا متخاذلا جبانا يؤثر الاستسلام والتنازل عن الحقوق، ولايستغل أوراق الضغط التي يملكها ويمكنها أن تحسم الأمر بلا عناء. وفق تعبير الأخ، الذي تسكنه المرارة جراء موقف الأزهري المشين :"كل البلد تعرف أن أولاد الحاج صادق يأتون لك فى ذلة ليقترضوا منك ومع ذلك فأنت الذي تعاملهم فى الطريق بذلة ولا ينقص إلا أن تقبل أيديهم".

يعبر الشيخ عن تيار الاعتدال والمهادنة بلا ضفاف، ومن حصيلة الشح والتعامل الربوي يكتسب خليطا مزعجا من الجبن والضعف وإدمان الخنوع. فى حواره مع الابن الراوي، قبل سفره إلى الجامعة فى القاهرة، يعلن الأب عن حزنه للقطيعة مع أخيه، ويطرح ما يتصور أنها فلسفة عميقة متكاملة لتبرير موقفه والدفاع عن سلوكه :"فى هذه البلدة. فى هذه البلدة الملعونة، فى هذه الدنيا الملعونة، إما أن تأكل الناس وإما أن يأكلك الناس. إما أن تخاف من الناس وإما أن يخاف منك الناس. أتظن أرض الحديقة هذه مشكلة؟ لا، ولكن أولاد الحاج صادق يريدون أن يكسرونا كما أرادوا دائما أن يكسرونا، وعمك يعطيهم الفرصة ليكسرونا".

ثم يضيف كاشفا عن البديل "الاستراتيجي" بعيد المدى الذى يراهن عليه فى مواجهة آل صادق :"بالحيلة. بالحيلة وحدها إن لم نكسرهم فإنهم على الأقل لن يستطيعوا كسرنا. افهم ذلك جيدا. لهذا يجب أن تتعلم وأن تفلح. لهذا يجب أن يتزوج حسين من فريدة وأن نضم أرضنا معا ونزيد عليها. إن أرادوا أرض الحديقة فليأخذوها، فيم تهم؟ سنأخذ أكثر منها ومن حر أرضهم. وإنما بالعقل. بالعقل والحيلة".

هل يعني بكلماته هذه أنه يخوض الحرب

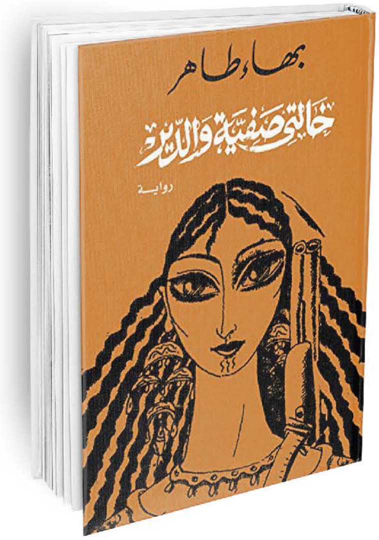
بطريقته الخاصة، التي تتسم بالذكاء والخبث والنفس الطويل؟!. هل يقصد أنه يتجنب عامدا المواجهة المباشرة، ويلجأ إلى العقل والحيلة؟. ما يقوله ليس صحيحا أو مجديا، ذلك أن ثنائية "الآكل والمأكول" تفرض على أصحاب الحق أن يدافعوا عن حقوقهم بالقوة عندما يحتدم الصراع ولا تجدي الحيلة، ذلك أن الطرف الثانى فى المواجهة لن يقف ساكنا حتى يقع أسيرا في شباك الدهاة!.

الصراع الفلسطينى اليهودى حاضر بقوة في أجواء القرية الصعيدية كما تقدمها الرواية، والتخاذل العربي في نصرة الإخوة وأبناء العم لا يختلف موضوعيا عن سلبية وتهافت الشيخ الأزهري الذى يكرس للهزيمة ولا يجني من جبنه وحساباته العقيمة إلا البوار.

ما تشهده القرية الصعيدية بمثابة الصورة الفنية المكثفة للهم الأكبر الذي يفضى فى سنوات سابقة إلى سقوط فلسطين. عصام طالب فلسطينى فى كلية الهندسة بجامعة القاهرة، يشارك "سمير" فى غرفته لفترة. شاب خجول يدمن القراءة، ويستمع فى صبر وسعة صدر لدعابات زميله المصري عن بيع الفلسطينيين أراضيهم لليهود، واستمتاعهم بالثروات الفاحشة تحت مظلة الشعارات التى يتاجرون بها :"وكان عصام يعرف رغم قسوة ما أقول أنى لست سئ النية. أني أمزح معه كما أمزح مع الآخرين فى الشقة".

ما يقوله سمير ساخرا لا يختلف عن دعابات مماثلة يرددها عن زملائه القادمين من الوجه البحرى والإسكندرية، لكن سخرياته مع عصام تمثل "حقائق" راسخة عند من يجهلون نشأة وجذور وتطور القضية الفلسطينية، ولا يعرفون طبيعة الصراع مع الاستعمار الصهيونى الاستيطانى. الصورة النمطية السلبية المغلوطة عن الشعب الفلسطينى، واسعة الانتشار فى ظل الهيمنة الطاغية للكسل العقلي ومحدودية الثقافة وتراجع الوعي.

لا يدوم صبر عصام طويلا، ولا يملك الشاب المثقف الدمث الهادىء أن يصمت ويتحمل بلا نهاية، وإذا به ينفجر غاضبا متذمرا :"كان يحاول أن يثبت لى أنى مخطىء فيعطينى كتبا لأقرأ لكني لا أفتحها، وذات مرة كان حزينا وصامتا لسبب لا أدريه. أردت أن أمزح معه كعادتي لكنه انفجر فيّ غاضبا وقال أعطيتك كتبا لتقرأ ولتفهم فلم تفعل. إن قلت هذا الكلام في وجهي فلا تكلمني بعد اليوم. سأقول لك يا سمير كيف باع جدى وأبي أرض فلسطين".



يحكي عصام طويلا عن قرية "حلحول"، والقهر الذى يتعرض له سكانها من قوات الاحتلال الإنجليزي،ويروي واقعة استشهاد جده، أما الأب فإنه يتمسك بأرضه ويرفض الهجرة والهروب بعد الهزيمة والإعلان عن قيام دولة إسرائيل :"قال لمن معه إن كان علينا أن نموت فلنمت ونحن ندافع عن أرضنا ولا داعي لأن نموت ضحايا كما مات آباؤنا. كان واحدا ممن حملوا بنادقهم وأجسامهم أمام دبابات اليهود وسقطوا هناك دون أن يذكر أسماءهم أحد".

عصام وأبوه وجده، الذين ينتمون إلى أجيال متعاقبة، يمثلون الأغلبية العظمى من أبناء الشعب الفلسطينى، أما الأقلية التى تفرط وتخون وتبيع، فلها مثيل في كل مكان وزمان، والتاريخ المصري الحديث حافل بالنماذج المشوهة التي لا تعبر عن مصر والمصريين بطبيعة الحال.

يغادر سمير الشقة الطلابية وتنقطع صلته مع عصام، لكن الشاب الفلسطينى يظهر مجددا عبر صورته المنشورة في صحيفة يومية مع خبر استشهاده :"ذات يوم كنت أمسك صحيفة يومية أقلب فيها ففاجأتني صورته بوجهه النحيل ونظارته الطبية وتحتها العبارة التالية: الشهيد الفلسطينى أبو كذا وبين قوسين عصام الفلاني الطالب بهندسة القاهرة".

بالاستشهاد دون ضجة وشعارات، مثلما هو الحال مع حسين، يبرهن عصام على صدقه وعدالة القضية التى يدافع عنها في مواجهة اليهود، ويكشف السلوك العملى عن أنه ليس مثقفا نظريا يثرثر بلا فعل.

يهود أم إسرائيليون؟

المقدس بشاي، فى "خالتى صفية والدير"، واحد من أفراد أسرة الدير، لكنه بعيد عن وقار الرهبان والتزامهم، فهو أقرب فى لغته وثقافته الشعبية البسيطة إلى فلاحى القرية الصعيدية. اليهود عنده "ملاعين" يستولون على فلسطين ويحولون دون تحقيق حلمه بزيارة الأماكن المقدسة، ولا شئ يملكه الرجل الطيب إلا الدعاء والابتهال :"الرب ينصر جمال فيخرجهم من القدس كما أخرج الإنجليز من مصر".

المسيحى الحالم بالحج إلى الأراضى المقدسة، يكره اليهود لأسباب دينية خالصة، لا شأن لها بالسياسة، ومفردة "الملاعين" تلخص رؤيته التى لا متسع فيها للتمييز بين اليهودى والإسرائيلى. الجميع عنده فى سلة واحدة وجديرون بالكراهية، والأمر نفسه ينطبق على زعيم المطاريد فارس. مشاعره الوطنية، بعد هزيمة 1967، هي الدافع للاقتراح الغرائبى الذى يعرضه على والد الراوي، مؤملا أن يبلغه للمأمور :

"- أنا دمى يغلي من يوم أولاد الحرام هؤلاء ما أخذوا سيناء. قل للمأمور إن المعلم فارس مستعد أن يأخذ رجاله إلى سيناء ليحارب اليهود إلى أن يخرجوا من البلد.

قال أبي فى حيرة :

- ماذا قلت يا معلم؟

فرد فارس بكل جد :

- قل لحضرة المأمور إن المعلم فارس يقول لك إنه ورجاله ومطاريد خط الصعيد كله مستعدون للذهاب إلى سيناء ليطردوا منها اليهود. لا نكون رجالا إن بقينا هنا وأولاد الحرام هؤلاء هناك".

المأمور يرفض الاقتراح مسلحا بمنطق ساذج، يكشف عن نمط التفكير الكارثي للمسئولين المحليين الذين يُفترض فيهم قدر أكبر من الوعى :"ماذا لو أخرجوا اليهود بالفعل ثم بقوا هم فى سيناء؟كيف نخرجهم منها؟. وكان المأمور يقول ذلك وهو يضع سبابته على رأسه. ولم يكن لدى أبي رد على ذلك فأحنى رأسه وهو يغالب الابتسام".

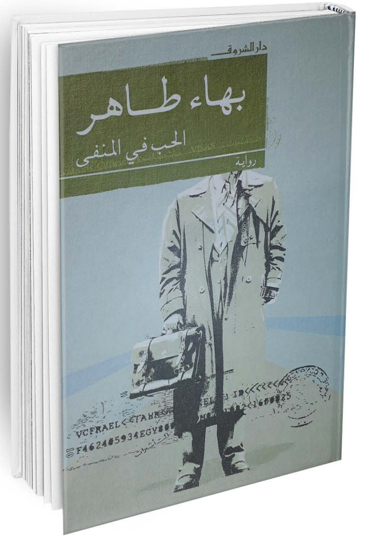
الابتسام رد فعل مهذب فى مواجهة التفكير السطحى الذي يتوهم صاحبه أنه داهية عميق الذكاء، أما القرار الذى يتخذه فارس بعد رفض تطوعه لقتال اليهود فيبدو منطقيا :"ما دامت الحكومة لا تريدنا.. كل حى يشوف شغله"!.

مثل بشاي تماما، لا فارق عند فارس والمأمور بين اليهودى والإسرائيل. إذا كان زعيم المطاريد جاهلا لا معرفة له بتاريخ الصراع على الصعيدين السياسي والثقافي، فإن المأمور المتذاكي لا يختلف عنه فى الخلط ومحدودية الإدراك بأبعاد القضية التى يتحمس لها.

المصريون اليهود

فى العالم الروائى لبهاء طاهر، يهوديان مصريان متناقضان : إبراهيم فى"قالت ضحى"، واسحق دافيديان فى "الحب فى المنفى".

إبراهيم صديق للراوى، يستعيد ذكراه عندما يحتدم النقاش مع الإيطالية "باولا" حول الموقف من اليهود وإسرائيل. تنبىء المؤشرات جميعا عن رغبتها فى تجنيد الموظف المصري المثقف الموفد فى دورة دراسية قصيرة، للتعاون مع منظمة وهمية



تعمل من أجل السلام، وتقود بالضرورة إلى التخابر والتجسس لحساب الدولة الصهيونية.

يؤكد الـراوى فى حسم أنه لا يعادي اليهود، ويبرهن بالوقائع التاريخية القريبة على ما كان يحظى به المصريون اليهود من استقرار آمن لا يجدونه فى أوروبا :

"- كيف تعرفين أننا نكرههم؟. عندما كنتم أنتم هنا في أوروبا تذبحون اليهود كانوا عندنا مواطنين عاديين.. لا، بل الواقع أكثر من عاديين. كانوا يملكون ثـروات هائلة، ومنهم باشوات ووزراء، ولكن لما صنعوا إسرائيل رحل هؤلاء المواطنون إلى هناك، وأخذوا معهم ذهبا كثيرا ثم حاربونا. نعم.. هؤلاء أكرههم.. لكنى لا أكره اليهود لأنهم يهود".

على الصعيد الشخصى، لا يعرف الراوي كثيرا من اليهود، لكن المصرى اليهودى إبراهيم كان من أصدقائه المقربين، وهو واحد ممن يتشبثون بهويتهم المصرية إلى النهاية، دون نظر إلى قيام دولة إسرائيل :

"- رفض أن يسافر إلى هناك. كان يقول أنا مصري ويهودي. سأظل فى مصر حتى لو جندونى فى الجيش. سأحارب ولكنى لن أغير جنسيتى ولن أغير دينى.

قالت باولا باهتمام :

- وماذا حدث له؟وضعوه فى السجن؟أليس كذلك؟

- لم يحدث له شىء أبدا. كان موظفا فى شركة فى قلب القاهرة، وظل يعمل بها إلى أن مات من سنتين.

فقالت بانتصار :

- أرأيت؟

- ماذا؟

قالت :

- مات!

فقلت بدهشة :

- نعم.. مات. مات كما يموت كل الناس. مرض ومات. حزنت عليه كثيرا ومشيت في جنازته. دُفن فى مقابر اليهود مع أبيه وأجداده، فماذا فى ذلك؟

ضمت بـاولا شفتيها وراحـت تهز رأسها بلا اقتناع، ثم قالت :

- هناك شىء رمزي فى موته مع ذلك!

قلت :

- ما هو هذا الشىء الرمزي من فضلك!

- ولكن هذا واضح تماما.. مات لأنه عاش ممزقا ولم يجد السلام.

- وكيف كان يجده؟

- مثلا بأن يعرف أنه ليس هناك عداء بين دولته وبين مصر. لو كان السلام لظل صديقك حيا.

- حتى ولو كان سبب موته هو السرطان؟".

تغالط باولا وتكشف عن انحيازها للصهيونية عندما تقول عن إسرائيل إنها "دولته"، ذلك أن إبراهيم مواطن مصرى مثل ملايين المصريين. موظف في شركة، يعتز بوطنه ودينه معا، ولا يفكر فى التخلى عن أيهما. موته عـادى كحياته، والحديث عن "شىء رمزى" في موته تنطع لا معنى له ولا منطق يحكمه. لم يمت لأنه يعيش ممزقا لغياب السلام، والسرطان الذى يودى بحياته مرض يصيب المسلمين والمسيحيين واليهود دون تمييز، ولا يمكن أن يتضمن شيئا رمزيا!.

الوجه الآخر

اسحق دافيديان، فى "الحب فى المنفى"، مليونير يهودى من أصـل مـصرى، يهاجر من مصر بعد العدوان الثلاثى سنة 1956، ويحصل على جنسية البلد الأوروبى الـذى تقع فيه مدينة "ن". يملك عقارات كثيرة في المدينة، وبتعبير المصري يوسف فإنه "يملك الآن نصف العمارات في المدينة"!.

على أرضية الـصراع الطبقى، دون نظر إلى الدين، تشهد المدينة مظاهرات حاشدة ضد اسحق،

فهو يستثمر ثروته الطائلة في شراء البيوت القديمة :"ثم يهدمها لكي يبني محلها عمارات ضخمة فاخرة، إيجاراتها ضعف دخل السكان الذين شردهم، فأين يسكن هؤلاء، فى الشارع؟".

التظاهر، ضد دافيديان وغيره، حق مشروع تنظمه القوانين الرأسمالية وتحميه، لكن القوانين نفسها لا تجد حرجا فى سلوك المليونير الذى يعمل وفق القواعد والآليات التى يحددها النظام الرأسمالى، ويستمر صعوده على الرغم من الرفض الشعبي والاحتجاجات المتتالية، وكما يقول يوسف أيضا: "المتظاهرون يا أستاذ معهم حناجرهم وهو معه المال ومعه القانون، فما الذى يمكن أن تفعله مظاهرة؟".

الانتماء للديانة اليهودية ليس تهمة، والاستغلال الرأسمالى فعل عابر للأديان. خلال إقامته في مصر، لا يتعرض اسحق لأذى أو اضطهاد لأنه يهودي، لكن المشكلة في صهيونيته العنصرية العدوانية. الصراع سياسى في المقام الأول، وحلفاء الجبهة الواحدة ينتمون إلى ديانات مختلفة، وتوحدهم المصالح. يقول الراوي ليوسف :"هل سمعت أو قرأت أنه تبرع بمائة ألف دولار بعد حرب لبنان لجيش إسرائيل؟".

يؤكد يوسف أنه لا يعرف شيئا عن التبرع، لكنه يعلق على كلمات الراوي كاشفا عن جوانب جديدة في جهود دافيديان المؤيدة لإسرائيل :"هو من رجالهم المعروفين هنا. يكتب لكل الصحف دفاعا عنهم، وينظم ندوات، ويستضيف الوفود التى تأتى من هناك".

مع تصاعد السخط على المذابح الإسرائيلية فى لبنان، يتحرك أصدقاء إسرائيل للدفاع عنها وتبرير ما لا يمكن تبريره، ويكتب دافيديان رسالة عنيفة يهاجم فيها الصحفى برنار وما ينشره فى جريدة "التقدم"، مؤكدا أن الصحيفة تنزلق فى طريق خطر وتروج الأكاذيب :"وقال إن الحرب فى لبنان هي باختصار لطرد المخربين الذين يقتلون نساء إسرائيل وأطفالها في الجليل. وذكّر الصحيفة بأن ملايين النساء والأطفال من اليهود قد ماتوا فى معسكرات النازيين المجرمين في أوشفيتز وبوخنفالد والمعسكرات الأخرى.. فهل تريدون أن يستمر اليهود في دفع هذه الضريبة إلى الأبد؟.. لا يحتاج الشعب اليهودى إلى دروس فى الأخلاق أو فى الإنسانية من أحد".

ما يكتبه اسحق حافل بالمغالطات وتعمد خلط الأوراق، ذلك أنه يتجنب التعرض للجرائم الإسرائيلية كأنها رد فعل دفاعى مبرر منطقى مشروع، أما فزّاعة النازية ومحارقها ومعسكرات اعتقالها فهى الورقة الرابحة دائما لممارسة الابتزاز والضغط النفسى على ضمائر الأوروبيين المعذبة، كأن جرائم هتلر غير قابلة للنسيان، وجرائم إسرائيل غير جديرة بالاهتمام.

على الصعيد الشخصى، كان دافيديان آمنا مستقرا فى مصر عند ارتكاب الجرائم النازية في أوروبا، ولا يملك الراوي إلا أن يفكر بعد أن يقرأ رسالته المنشورة :"مـن يقرأ هذا الكلام يا سيد دافيديان يعتقد أنك أنت أيضا دفعت الضريبة فى أوشفيتز!.. أما أغلب ظنى فهو أنك كنت أيامها في قصر كبير فى حى "الظاهر" فى القاهرة أو في"ستانلى" في الإسكندرية، تعيش عيشة المليونيرات وتفكر في الولائم والصفقات أكثر من تفكيرك في جرائم النازيين".

لا جديد أو مثير في تأييد المليونيرات اليهود لإسرائـيـل، ماديا ومعنويا، ولا شيء يبعث على الدهشة في الولاء المزدوج عند اسحق، حامل جنسية الدولة الأوروبـيـة، لكنه يعمل في دأب وحماس لحماية مصالح دولة أخـرى، تؤكد منذ تأسيسها على أنها وطن اليهود جميعا. الجدير بالاهتمام هو العلاقة القوية المريبة التى تجمع بين اسحق والأمير الخليجى الشاب حامد، صاحب الشعارات القومية التقدمية، فهما شريكان فى تجارة الخيول، والشراكة السياسية الاستراتيجية أخطر من التعاون المالى.

الأمـيـر حامد والمليونير اسحق دافيديان، وغيرهما، عناصر مؤثرة تلعب أدوارا خطيرة فى إعادة تشكيل خريطة العالم، والمنطقة العربية تحديدا، لحساب الهيمنة الأمريكية الإسرائيلية، ومثل هذه التحالفات لا شأن لها بالدين، لكن الناصرى القديم يوسف يدافع عن سيده الأمير حامد ويبرر تحالفه المريب :"في بعض الأحيان يا أستاذ يجب أن تشتغل مع عدوك وأن تدخل فى عبه لكى تعرف سره! الأمير يشتغل مع دافيديان ومع الجن الأزرق لكى نصل إلى غرضنا بإذن الله".

أى غرض يسعى إليه الأمير بتحالفه مع المليونير اليهودى؟! سؤال يجهل يوسف وأمثاله أبعاد إجابته المعقدة، أو أنهم يعرفون ويتجاهلون!.

الضمير اليهودى

رالف، فى "الحب فى المنفى"، صحفى يهودى أمريكى. طويل عجوز أشيب ناحل الشعر، يشارك في المظاهرة الحاشدة التي تشهدها مدينة "ن" احتجاجا على مذابح صبرا وشتيلا.

رالف، ذو الديانة اليهودية والجنسية الأمريكية، آخر من يمكن اتهامه بالعداء للسامية أو التحامل على إسرئيل، لكن الرجل صاحب الضمير الإنسانى الحي يأبى إلا أن يقدم شهادته الموضوعية في تجرد وصدق، ويضع النقاط على الحروف بصوته القوى الذى لا يتناسب مع مظهره وسنه :"أقول لكم إن إسرائيل هى التى دبرت ورتبت هذه المجزرة وشاركت فيها من الألف إلى الياء وسأقدم لكم الدليل".

الصحفى رالف أول من يدخل "صـبرا" بعد المـجـزرة، والكلمة التى يلقيها ليست عاطفية إنشائية، فهي موثقة حافلة بالأدلة الدامغة على الـدور الإسرائيلى الفاعل فى المجزرة. وجـوده فى المظاهرة رسالة بالغة الأهمية للكشف عن جوهر الصراع الحقيقى، الذى يتجاوز الأبعاد الدينية كما تروج الدعاية الصهيونية، فالمسألة فى جوهرها جريمة متكاملة الأركان ضد الإنسانية، وتفرض على أصحاب الضمائر غير الملوثة أن يعلنوا مواقف واضحة شجاعة لا مجال فيها للتحايل والمناورة والمراوغة.

من المنطقى المبرر أن يتهمه اليهود الصهاينة المتعصبون العنصريون بالخيانة، لكن رد رالف على الاتهام يأتى صاعقا مقنعا :"سأقول شيئا لهذا الذى وصفنى بأننى خائن لأنى يهودي ولأنى أقول الحقيقة عن المذبحة التى دبرتها إسرائيل.. سأقول له إن أبي أنا أيضا قد قتله هتلر فى أوشفيتز. ولكنى عندما

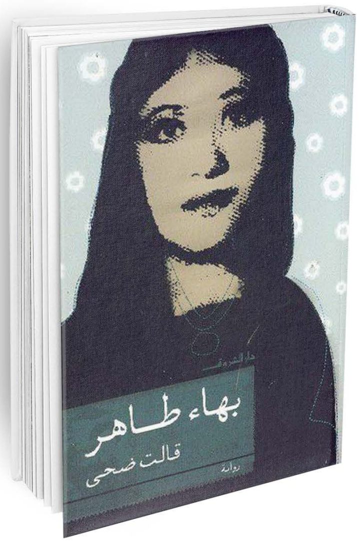
رأيت ما حدث فى صبرا وشاتيلا عرفت أنه مات مرتين".

الحقيقة، كل الحقيقة ولا شىء غير الحقيقة، مطلب الإنسان السوىّ المتسق مع نفسه فى مواجهة ما يعاينه من أحداث. خيانة رالف لليهود ليست واردة، وفكرة العداء لإسرائيل لا يمكن أن تكون مطروحة. الأمر عنده، وفق صياغته الدقيقة بالغة الوضوح: "أنت لا تخون إن قلت الحقيقة، بل تخون إن لم تقلها".

ما أكثر العرب الذين يخونون القضية الفلسطينية لأسباب شتى ودوافع مختلفة، فى صدارتها إيثار المصالح الذاتية الأنانية، وهؤلاء ينحازون موضوعيا إلى معسكر الأعداء، وما أكثر اليهود المنصفين الذين ينتصرون للحقيقة ويجاهرون بتقديم الشهادة الصادقة التى تنم عن حس إنسانى مرهف، عابر للتعصب الديني والأيدلوجي وضيق الأفق.

فى المظاهرة نفسها، يظهر عرب مسلمون يسعون إلى إفساد وتشويه الاحتجاج السلمى المتحضر،وبوجود رالف وأمثاله تستقيم المعادلة ويكتمل المشهد. اليهودى الطيب العادل،المتهم بالخيانة من من عتاة المتطرفين اليهود،لا يمثل الأغلبية من أبناء طائفته الدينية بطبيعة الحال،لكنه نموذج إيجابى ينهض دليلا على أن اللوحة ليست قاتمة السواد،وأن الأمل موجود وقائم على نحو ما.

تكتمل اللوحة عند التوقف أمام الصحفي برنار،الذى يعمل فى جريدة "التقدم"، وتربطه علاقة وثيقة مع الراوي. يجمع بين الالتزام بالقواعد المهنية الموضوعية على صعيد العمل، والحس الإنساني المرهف بلا ادعاء أو مبالغة، فضلا عن الوعي السياسي البعيد عن التعصب والنظرة الأحادية. لأنه



من أصحاب الضمائر الحية ويعى حقيقة دوره، فى إطار معطيات الواقع والقواعد التى تحكمه، فإنه لا يلتزم الصمت إزاء الجرائم التى ترتكبها إسرائيل فى لبنان، وينشر فى الصحيفة احتجاجات المنظمات الإنسانية على ضرب المستشفيات والمنازل والأهداف المدنية، واعتراضها على استخدام الأسلحة التي تحرمها القوانين الدولية.

ما ينشره برنار يعرّضه والصحيفة الصغيرة لتهديدات عنيفة من أصدقاء إسرائيل، ولا يستطيع الصحفى المحترم الملتزم الجاد أن يخفي ضيقه واستياءه لأنه لا يستطيع أن يكتب كل ما تنبغى كتابته عما يحدث في لبنان، ذلك أن حرية الصحافة فى الدول "الديمقراطية" مقيدة بالكثير من الضغوط والاعتبارات التى تفرغ حرية التعبير من مضمونها الحقيقى.

على الرغم من إدراك برنار لحقيقة المشهد ووعيه بحسابات القوى فيه، فإنه ينطلق بجسارة ليغرد خارج السرب. ينشر عمودا ناريا يحمل عنوان "المعصومون"، يهاجم فيه الدولة العبرية بسخرية ضارية، ويفضح حملات التشهير المنظمة التى تتهم كل من ينتقد إسرائيل بالعداء للسامية وتجاوز الخطوط الحمراء، وربما باليسارية والتطرف والعمالة لمنظمة التحرير الفلسطينية.

لا أحد يقوى أن يكتب على هذا النحو فى ظل السطوة الصهيونية التى تعمل بدأب لحماية مصالح إسرائيل والدفاع الشرس عنها، وتفرض الخوف والتراجع على كل من يراود الحقيقة أو يقترب منها، لكن برنار يفعلها. شجاعته جديرة بالاحترام والتقدير، بقدر ما أنها تفتح عليه أبواب الجحيم، ويصل التهديد إلى حياته الشخصية التى تتسم منذ البدء بقدر كبير من الارتباك والاضطراب.

يتجاوز الصحفى الشجاع كل الخطوط الحمراء التى تقيد الديمقراطية الغربية عندما يتعلق الأمر بإسرائيل، والضغوط الصهيونية العاتية تمثل تحديا يصعب الصمود أمام عواصفه. يكتب برنار :"سيشهرون فى وجهك مسألة أفران الغاز الهتلرية. تقول إنك لم تكن قد ولدت أيام جرائم الإبادة هذه؟.. لا يهم.. أنت مسئول عنها أدبيا، فإسرائيل من المحرمات. إسرائيل معصومة لا يمسها أحد.. وكل ما يفعله ذلك البلد فهو حسن.

ولكنك ستقول إنه لا توجد جرائم رديئة وجرائم حسنة. لاسيما إن كان ضحاياها من النساء والأطفال والشيوخ والمرضى على أسرة المستشفيات".

استثمارالمذابح النازية تجارة رائجة، والعداء للسامية سلاح تتجه طلقاته إلى كل من يتمرد على الأكاذيب التى يتم الترويج لها. برنار نفسه هو من يلقي الضوء على شخصية الأمير "التقدمى" حامد، صاحب العلاقات المعقدة المتشابكة، والشريك البارز للمليونير دافيديان. شراكته هذه تكشف عن "طبخة" كبيرة :"يعدونها الآن لمنطقتكم. وما يجري فى لبنان هو مجرد بداية. هناك إعادة ترتيب كاملة للأوراق ومفاوضات سرية بين دول وبين أجهزة وبين منظمات وسموه ضلع رئيسى فيها".

الأمر يتجاوز اليهود والمسلمين، والتحالف يتسع لقوى متنوعة تراود إعادة ترتيب العالم، ولا مهرب عند هؤلاء من طمس ملامح القضية الفلسطينية دون نظر إلى مسلم أو يهودي!.

فصل من كتاب "اليهود في الرواية المصرية.. الاندماج والقطيعة"



حوار صحفي مع ستيفن جرينبلات، أحد المرشحين للفوز بجائزة الكتاب الوطني NBCC في فرع النقد لعام 2019، وفي فرع الكتابة الإبداعية في المدرسة الجديدة Creative Writing at The New School عام 2019.

أجرى الحوار: مايكل سوليفان

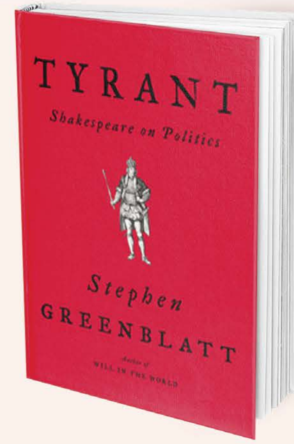
ستيفن جرينبلات لمايكل سوليفان في حواره عن الطاغية شكسبير

جرينبلات ربط السياسة الأمريكية المعاصرة بدراما شكسبير ووصول الطغاة للسلطة رغم جنونهم وغوغائيتهم وسقوطهم وفشلهم



د. معتز سلامة
ترجمة:
(باحث ومترجم مصري)

أجرى الكاتب مايكل سوليفان، نيابة عن الكتابة الإبداعية في المدرسة الجديدة Creative Writing at The New School وعن هيئةNBCC، الحوار الصحفي الآتي مع ستيفن جرينبلات حول كتابه: "الطاغية: شكسبير والسياسة" (الصادر عن دار نشر W. W. Norton & Company)، وهو أحد الكتب الخمسة الأخيرة المرشحة للفوز بالجائزة في فرع النقد لجوائز NBCCلعام 2019.



نبذة مختصرة عن الكتاب:

يعرض ستيفن جرينبلات في كتابه "الطاغية: شكسبير والسياسة" السياسة الأمريكية المعاصرة كدراما شكسبيرية. فمنذ صعودهم إلى سقوطهم، قام طغاة شكسبير بإجراء مقارنات لافتة للنظر مع الخلاف السياسي والإداري الحالي في جميع أنحاء البلاد. ويوجهنا جرينبلات بشكل محترف إلى سيطرة بعض رجال شكسبير الأكثر جنونًا، والغوغائيين، والسفاحين السياسيين، وتفاصيل تركيبهم النفسي ووضع الخلفية الاجتماعية التي أججت صعودهم إلى السلطة. وترحب لغة جرينبلات المحكية بساسة شكسبير المحنكين وكذلك بأولئك الذين لا يعرفون أعمال "بيرد". ففي كل صفحة، يجد المرء البصيرة والفهم ومحاولة متواضعة ولكنها ذكية للتعامل مع شيء يغمرنا ويوجهنا كل يوم إلى دوامة جديدة من الذهول والارتباك. ويجب أن يقرأ الكتاب كما يجب أن يكون قد كتب: مع التطهير. وفي النهاية، نرى على الأقل أننا لسنا أولًا ولن نكون آخرًا مواطنين يتحملون مثل هذا العبء، ويتم تذكيرنا بأن الماضي يحتوي على ثروة من الإجابات والتعاطف.

■ **مايكل سوليفان: هل التأمل مع ابنك وزوجتك على مائدة العشاء حول "علاقة شكسبير الغريبة بالعالم السياسي الذي نجد أنفسنا فيه الآن" هو الكيفية التي بها أُبدع هذا العمل؟ وهل كانت تلك العلاقات الغريبة أمرًا قد فكرت فيه مع شخصيات معاصرة أخرى قبل دونالد ترامب أم أن رئاسته كشفت عن أوجه التشابه بطريقة أكثر إثارة للدهشة؟**

- ستيفن جرينبلات:

في الحقيقة أنه في عام 1987، دُعيت لإلقاء خطاب رئيس في جمعية شكسبير الألمانية التي اجتمعت في "فايمر" فيما كان يعرف آنذاك بجمهورية ألمانيا الديمقراطية، وأتذكر أنني ذهبت إليها بوَفَاء الدارس. وكانوا يقومون بإخراج مسرحية هاملت، وهي مسرحية تضمنت العديد من الطلاب الذين كانوا يدرسون في الخارج- فهاملت في فيتنبرج، بالإضافة إلى أن هوراشيو، وروسينكرانتز، وجيلدنستيرن ولايرتيس في باريس. وتوجد لحظة مبكرة في المسرحية يطلب فيها ليرتيس الحصول على إذن من كلاوديوس- الملك القاتل بالفعل- للعودة إلى باريس، والملك يسأل مستشاره بولونيوس، والد ليرتيس، إذا كان لديه إذنه. يقول بولونيوس نعم، ثم في الإخراج الطلابي الذي رأيته، ذهب الملك إلى مكتب كبير على خشبة المسرح، وفتح الدرج، وأخرج جواز سفر من ألمانيا الشرقية وختمه. والجمهور بأكمله لاهث. ونظرت حولي بسرعة كبيرة، لكن وجوه الجميع كانت فارغةً تمامًا. كان هذا في وقت، يجب تذكره، فقد تمَّ فيه إطلاق النار على أشخاص لمحاولتهم عبور الحدود إلى الغرب.

أسطورة الرواية الإنجليزية شكسبير سابق عصره في الحديث عن أسلوب القيادات الطغاة في أنظمة الحكم

وجاءني المثال مرة أخرى في المنزل عام 2014، عندما دُعيت إلى إلقاء كلمة في المؤتمر الإيراني الأول عن شكسبير في طهران. وكان أكثر ما أذهلني بقوة هو سؤال طرحه الطلاب عليَّ: "هل تعتقد يا بروفيسور جرينبلات أن الثورة التي جلبها بولينجبروك في ريتشارد الثاني كانت مصممة بالفعل لتحويل وتغيير المجتمع أم أنها كانت مجموعة أخرى من السفاحين تولوا المنصب من مجموعة أخرى من السفاحين؟ " هذا سؤال مشروع تمامًا يجب طرحه حول ريتشارد الثاني، لكنني

أعتقد أننا جميعًا أدركنا أن هذا لم يكن الشيء الوحيد الذي يتم الحديث حوله.

لذلك ليس الموضوع متعلقاً بترامب فقط. ربما حفز ذلك انتخابه. ولكنني كنت أفكر في أهمية شكسبير السياسية لمدة عشرين عامًا وأكثر.

■ **مايكل سوليفان: إذن أنت تميل للتحدث عن شيء ما عن طريق التحدث عن شيء آخر- إنها الفكرة نفسها التي تثيرها في الفصل الافتتاحي "زوايا خفية" الذي يمهد الطريق للكتاب. إذ تشير إلى كيفية استخدام شكسبير للمسافة الزمنية والجغرافيا للتعليق بأمان على ما يدور حوله وأنت الآن تستخدم التكتيك نفسه في هذا الكتاب. هل تجد أنه من الضروري اتباع طريقة خفية تجاه شيء ما لإجلاء الحقيقة عنه حقًا؟**

- ستيفن جرينبلات: هل تعني أنني أجد ذلك ضروريًا بالطريقة التي وجدها الأشخاص في جمهورية ألمانيا الديمقراطية أو إيران أو إنجلترا في شكسبير؟ الإجابة: بالطبع لا. يمكننا أن نقول أي شيء نريده! لكنني أعتقد أنه أسلوب مفيد حتى في العالم الذي لا يجب أن نكون فيه مخفيين. وجزئيًا لأن هناك تأثيرًا غريبًا في عالمنا وهو أن نشعر بالقلق، كل يوم، في نوع من الغضب أو الانزعاج أو الهوس: يعطينا هذا كل يوم تغريدتنا اليومية. وهذا يصبح تشتيتًا. لا يعني ذلك أنك لا تستطيع أن تقول ما تريد ولكن من الصعب للغاية التركيز بشكل مستمر. فأنا لم أذكر دونالد ترامب مرة واحدة في الكتاب. وهذا إلى حد ما لأن هذا، كما استهلالنا الحديث، يدور حول أهمية شكسبير التي تفوق بكثير دونالد ترامب- وهي تتعلق بأشياء طويلة المدى ومتكررة وإشكالية ومعقدة. ولكن هذا أيضًا لأنني أعتقد أن الحكومات الاستبدادية قد حققت اكتشافًا مهمًا للغاية، وهو أنها لا تحتاج إلى تحطيم مطابع الطباعة أو استخدام القلاووظ الإبهامي (آلَة تَعْذِيب تَقُوم بِسَحْق الإِبْهَامَات "المترجم") ومشنقة المنشقين— على الأقل ليس بشكل روتيني. فهذه مقاييس الدول التي لم تتأقلم تمامًا مع تقنيات التواصل المعاصرة .بينما أكثر الأنظمة تطورًا في عصرنا اكتشفت أنه من أجل قمع المنشقين، فعليهم فقط الحفاظ على الضجيج الهائل. فمعظمنا لا يعاني من الصمت القسري ولكن من الضوضاء الساحقة. بالتالي فإن النظر في اتجاه مختلف هو أمر مفيد للغاية.

جرينبلات: مسرحيات شكسبير التاريخية دائما على حافة المأساة



استخدم شكسبير المنهج المنحرف للكشف عن الحقيقة

■ **مايكل سوليفان: إن صعود ريتشارد الثالث إلى السلطة، كما تقول، هو نتيجة "ردود فعل ذاتية التدمير من قبل المحيطين به [والتي] ترقى إلى مستوى الفشل الجماعي لبلد بأكمله". فهل يعتبر شكسبير الناس أكثر مسؤولية من الطاغية؟ وهل شكسبير يلقي باللوم على الناس أكثر من الطاغية؟**

- ستيفن جرينبلات: هذه ليست مونولوجات بل مسرحيات. ويجب أن تكون الإجابة بالتأكيد هي أنه ليس شخصًا مفردًا يقوم بهذا أبدًا- حتى في المسرحيات ذات الشخصيات المهيمنة بشكل كبير. ومن ثم فإن تمكين صعود الطاغية إلى السلطة يأتي من مجموعة من الدوافع المختلفة، بعضها بريء نسبيًا وبعضها قذر للغاية. فهناك الكثير من الأشخاص الذين لديهم استعداد لأسباب متنوعة لدعم حتى ما يعتقدون أنه كارثي.

■ **مايكل سوليفان: "يوجد دائمًا المحرضون الذين يثيرون طموح الطاغية، والمساعدون... الذين يعتقدون أنهم سيكونون قادرين على السيطرة على الطاغية الناجح". لذلك قد يسقط الطاغية لكنه يصعد مرة أخرى. إنها فكرة حلوة ومرّة، إنها فكرة دورية. ولكن هل شكسبير رأى ذلك بهذه الطريقة؟**

- ستيفن جرينبلات: بالطبع، هي فكرة سوداوية بشدة- مسرحيات شكسبير التاريخية هي دائمًا على حافة المأساة- لكن ميزة التفكير في تهديد الطغيان أن فكرة الدورية تتضمن أيضًا الثقة في أن الطغيان سينتهي. وبالطبع، قد يكون الوصول إلى هذه الغاية مؤلماً للغاية- في أسوأ الأحوال، قيام حرب أهلية. لذا من الأفضل أن تكون في حالة تأهب وأن تمنع الطاغية من الوصول إلى السلطة في المقام الأول. وبهذا المعنى، كانت مسرحيات شكسبير بمثابة نوع من التحذير، إشارة إلى الجمهور الضخم يخبرهم أن يحترسوا.

■ **مايكل سوليفان: شاهدت فئات مختلفة من الناس مسرحيات شكسبير، فهل كان شكسبير يستهدف هذه التعليقات الخفية على وجه الخصوص؟**

- ستيفن جرينبلات: لا أعتقد ذلك. فعبقرية شكسبير مرتبطة تمامًا بحقيقة أن مسرحياته خاطبت جمهوراً مختلطًا بشكل ملحوظ. النخب الراقية رفيعة المستوى، والمتعلمة تعليمًا عاليًا، ومواطني

الطبقة الوسطى، وكذلك الأشخاص الذين لا يستطيعون سوى الوقوف في الحفر. فلم يكن شكسبير يتحدث إلى هذه المجموعات فقط؛ بل كان يحاول الوصول إلى كل منهم.

■ **مايكل سوليفان: أودُّ أن أسألك عن كتابك نفسه. لمن هذا الكتاب؟**

- ستيفن جرينبلات: أعتقد أنه من غير المرجح أن يقوم الأشخاص الذين لا يهتمون أو يهتمون بشكسبير مطلقًا بالتقاط هذا الأمر. ومن ناحية أخرى، فهو ليس مكتوبًا للأشخاص الذين هم، كما نقول، من الدرجة الثانية والثلاثين من القرابة لشكسبير. ليس فقط لأنني لا أفترض أن لديك معرفة واسعة بالملامح الداخلية والخارجية للمسرحيات مثل هنري السادس، الجزء الثالث- لا أحد يفعل شيئًا خارج قبضة الناس! لكن أيضًا لأن شكسبير هو في الواقع جزء من الثقافة العالمية والثقافة الأمريكية بطريقة لا يوجد بها كاتب آخر. فلم يكن شكسبير كاتب النخبة، كما أشرنا بالفعل. فمنذ البداية، وهو كاتب للجميع. وقد كانت قطعة صغيرة كتبتها عن ريتشارد الثالث ونشرتها خلال الصيف قبل الانتخابات ضاريةً وفكرت، "يا للعجب! يوجد حقًا عالم خارج الحدود الضيقة التي نتخيلها في بعض الأحيان بشكل يائس." أعتقد أننا على خطأ إذا اعتقدنا أنه لا يوجد أي اهتمام بالدروس المستفادة من الماضي.

أسطورة الأدب الإنجليزي استهدف في كتاباته كل طبقات المجتمع من الأمراء إلى عمّال المصانع



كشف شكسبير عن أنّ وصول الطغاة للسلطة كان لضعف الشعوب في الثقافة السياسية

■ **مايكل سوليفان: "طاغية جديد ينتظر في الأجنحة"- ريتشارد يتبع هنري- يُسمح للطغيان أن يحدث مرة أخرى. ومع ذلك، "شيء ما فينا يستمتع بكل دقيقة من صعود ريتشارد الثالث الرهيب إلى السلطة،" حسب تعبيرك. ولكن لا يوجد شيء يضحك عليه. فما هو دور الفكاهة في الطغيان؟ هل هي مخرج، أم تسلية؟**

- ستيفن جرينبلات: شكسبير ليس ساذجًا. فبوصفه كاتبًا مسرحيًا، يعتمد عمله على الوصول إلى جمهور كبير- فهو ليس الكاتب المسرحي الذي يكتب فقط لمجموعة معينة من الناس. لذلك فهو يدرك جيدًا المهارات التي تنطوي عليها السيطرة على جمهور ضخم. وهو يرى بوضوح كبير أن الضحك يكمن في الحافة بين التعاون والمقاومة، وبين التعريض بالكذب والخضوع للأكاذيب. فهو يهتم تمامًا بسبر هذا الالتباس.

■ **مايكل سوليفان: فيما يتعلق بشخصية الطاغية- ريتشارد الثالث رجل ذي ثقة، ماكبث متردد، كوريولانوس متشدد، لير رجل فقد عقله- يبدو أن شكسبير لم يتناول طبقة معينة من الطغاة. وبالنظر إلى الظروف المواءمة، هل شكسبير يعتقد أن أي شخص يمكن أن يصبح طاغيةً؟**

- ستيفن جرينبلات: أعتقد أنه كان يظن أن هناك سمات شخصية معينة جعلت الأمر أكثر ترجيحًا، لكنه حاول تخيل أن تسلسل الأحداث من شأنه أن يؤدي إلى نجاح مثل هذه السمات الشخصية. ولا يعتمد ببساطة على شخص واحد يريد الاستيلاء على السلطة. فظهور نوع معين من الشعوبية الاحتيالية التي يتلاعب بها أشخاص أثرياء للغاية، وأشرار، ربما بالتعاون مع الحكومات الأجنبية (كان المشتبه بهم الرئيسيون، في عهد شكسبير، الفرنسيون أو الأسبان)، من شأنه أن يجعل من الممكن للطاغية، في هذه الحالة ريتشارد الثالث، أن يتقدم على الساحة. وسيساعد على صعوده الضعف الشديد في الثقافة السياسية كما كشفت عن ذلك الفصائل المتعنتة، إذ يرفض الجانبان تمامًا التسوية.

المحرر الكاتب/ مايكل سوليفان يعيش في بروكلين

•ستيفن جرينبلات: حصل على درجة الدكتوراه من جامعة ييل، يعمل حاليًا أستاذًا للعلوم الإنسانية بجامعة هارفارد. وهو أيضًا محرر عام لنورتون أنثولوجيا الأدب الإنجليزي، وهو مؤلف أحد عشر كتابًا، منها: الطاغية؛ وصعود آدم وحواء وسقوطهما: القصة التي خلقتنا؛ والحيلة: كيف أصبح العالم عصريًا (الحائز على جائزة الكتاب الوطني لعام 2011، وجائزة بوليتزر لعام 2012)؛ وحرية شكسبير؛ الإرادة في العالم: كيف أصبح شكسبير شكسبيرًا؛ وهاملت في المطهر؛ وممتلكات رائعة: عجائب العالم الجديد؛ وتعلم اللعنة: مقالات في الثقافة الحديثة المبكرة؛ وتشكيل الذات في عصر النهضة: من مور إلى شكسبير.



يكتب:
د.شاكر عبدالحميد *

الصمت والإرجاء: بين فان جوخ وشكسبير

لندن من المدن التي أثّرت على حياة فان جوخ وعلى فنّه لما منحته من إلهام

ذهب فان جوخ (1853 - 1890) إلى بريطانيا وهو في العشرين من عمره وقد عمل كوسيط لبيع الأعمال الفنية والمستنسخات في أحد المؤسسات التي هناك بعد أن نُقِل من المؤسسة التي كان يعمل فيها في هولندا. وقد قضى ثلاث سنوات في لندن يتجول في الطرقات ويعبر الجسور ويحصل على الإلهام من البيئة المحيطة به. وقد كان ذلك الوقت الذي قضاه هناك بمثابة خبرة حوّلت حياته، وأثرت على نحو واضح على فنه الذي سيبدعه لاحقا. وهناك كان يكسب مبلغًا أكثر مما كان يتقاضاه والده في هولندا، وهناك أيضًا رأى فان جوخ لوحة جوستاف دوريه "مجلس النواب في الليل" وقال عنها إنها قد "التقطت السحر الموجود في لندن كله" ويقال كذلك إن تلك اللوحة هي التي كانت تقف وراء لوحته الشهيرة "ليلة مُرصَّعة بالنجوم فوق نهر الرون" التي أنتجها عام 1888 والتي حاول فيها أن يعيد الإنتاج لمشهد مدينة على نهر في الليل، وقد قال كذلك في أحد خطاباته "لقد كنتُ أعبر جسر ويستمنستر كل صباح وكل مساء، وأعرف كيف يبدو مبكرًا في الصباح وأيضًا في الشتاء خاصة عندما يتساقط الثلج فوقه ويغطيه الضباب".

سنوات في لندن

خلال السنة التي وصل فيها إلى هناك أي العام 1873، كانت القوى والحركات الإصلاحية هناك قد بدأ يصل صوتها إلى البرلمان، وكانت الكتابات المنتشرة حول الحرية والعدالة والمساواة قد بدأت تحدث تأثيرها في المجال العام، وقد شعر فان جوخ، والذي نشأ في بيت ينتمي إلى الطبقة المتوسطة في هولندا، بالصدمة بسبب ذلك الفقر المنتشر في شوارع لندن، ومن ثم بدأ عقله يتساءل حول الرأسمالية وتأثيراتها المتناقضة، لكنه كان قد قرر كذلك أن يعيش حياة مُفعمَة بالمعنى، وعندما اتخذ قرارًا لاحقًا أن يصبح فنانًا استقر خياره أيضًا على أن يبدع فنًا "من أجل الناس" وفي لندن كان قد رأى مطبوعات تصور أحوال المساجين وبؤسهم في سجن نيوجيت Newgate هناك، ومن ثم كانت لوحته التي عنوانها "مساجين يتدربون Prisoners exercising "، والتي رسمها عام 1890 في نهاية حياته، عملاً فنيًا يصور حالة البؤس والحصار والدائرة المغلقة التي كان هؤلاء المساجين يعيشون فيها بينما يُطِل عليهم من أعلى حارس، ورجلان ينتميان إلى الطبقة العليا يرتديان القبعات ويراقبانهم من أعلى.

وتصوِّر هذه اللوحة دون شك شعور فان جوخ بالتعاطف والمشاركة والقرب الروحي والإنساني الخاص به مع سلوك هؤلاء المساجين ومع وضعهم الاجتماعي، وخاصة بعد أن أصبح شبيهًا بهم، سجينًا في الفقر والمرض ودوامات الحياة ومصائبها التي لا تنتهي.

ومع ذلك فقد كانت لندن أيضًا هي التي سحرت فان جوخ بحداثتها، وتقدمها في مجال التكنولوجيا ووسائل النقل، وكذلك شوارعها المضاءة بالكهرباء وقوتها الصناعية. وفي لندن تأثر أيضًا بتقاليد إنجلترا الفيكتورية، فهو عندما ذهب إلى هناك اشترى قبعة مرتفعة، وقد كانت رمزًا للطبقة المتوسطة الناجحة هناك، كما كانت تلك الحدائق وقوارب التجديف الموجودة على نهر التايمز ذات أثر فعال عليه ويُضاف إلى ما سبق أنه قد ازداد ولعًا بالأدب الإنجليزي وخاصة كتابات شكسبير وتشارلز ديكنز وجورج إليوت وغيرهم. حتى أنه قد وردت في خطاباته إشارات إلى أكثر من مائة كتاب كتبها مؤلفون بريطانيون وأن رواية "ميديل مارش" الواقعية الاجتماعية لجورج

إليوت(*)، ربما كانت قد أثرت مبكرًا على فهمه لعمليات الإصلاح الاجتماعي وكذلك دفعته من أجل خلق "الفن من أجل الناس".

لكن كتاب "رحلة الحج" Pilgrim's Progress لجون بونيان J. Bunyan كان كتابه المُفضَّل، وهو كتاب يصور رحلة مجازية لرجل كان عليه أن يسافر عبر طريق مليئ بالعقبات والتي كانت تختبر كلها إيمانه بالرب في المسيحية. وكمهاجر إلى بريطانيا في تلك السنوات كان على فان جوخ أن يعود إلى فكرة الحياة على الطريق وهي صورة سوف تسكن رسوماته ولوحاته وحياته كلية بعد ذلك.

وقد أثر عليه هذا الكتاب كثيرا من الناحية الدينية وفي لندن كذلك ازدادت مشاعره الدينية وقرر أن يصبح كاهنًا ،وهكذا فإنه وبعد أن غادر لندن بسنة قد ذهب متطوعًا كقس في البوريناج، وهي قرية صغيرة في جنوب بلجيكا، وهناك، وربما بتأثير نزعة اشتراكية مبكرة كانت موجودة لديه فأعطى كل ما كان يملكه وما كان في حوزة الكنيسة، للفلاحين وعمال المناجم لكن سلطات الكنيسة قد غضبت منه وطردته ربما لأنها شعرت أنه قد تجاوز سلطاتها في المنطقة وقلل أيضًا من شأنها.

يُضاف إلى ما سبق أن فان جوخ قد كان يذهب كثيرًا هناك أيضًا لزيارة الأكاديمية الملكية البريطانية حيث كان يرى أعمال فنانين أمثال جون كونستابل ومُصوِّرين ينتمون إلى المدرسة المُسمَّاة ما قبل الرفائيلية(*).



فان جوخ: الأذن المضمدة (1889) - (زيت على كانفاس 60*50 سم)

فان جوخ في حديثه عن تأثره بشكسبير: إن الصراع مع الطبيعة يشبه إلى حد ما، ما يسميه شكسبير ترويض النمرة، أي ضرورة القيام بغزو الفن أو التغلب على صعوباته، من خلال المثابرة والإرادة الصلبة، وهذا ينطبق على أشياء كثيرة، ولكن بشكل خاص أكثر في الرسم، فإن الانغمار بعمق في شيء ما، أفضل من تركه يمر هكذا، سدى أو هباءً.

عاش فان جوخ في إنجلترا ثلاث سنوات ولا بد من أنه قد اطَّلع خلالها على ثقافتها وعلى مختارات من الأدب الانجليزي، مثلما اطَّلع على فنون تلك البلاد، وهكذا تزخر خطاباته أيضًا بالإشادة بشكسبير وأعماله، ومن ذلك تمثيلاً لا حصرًا، مما قاله عنه في سبتمبر 1880 "لقد تطلعت إلى دراسة هذا الكاتب منذ وقت طويل، إنه في مثل جمال رمبرانت". وكذلك ما قاله في خطاب آخر بعد سنة هو يقول: "إن الصراع مع الطبيعة يشبه إلى حد ما، ما يسميه شكسبير ترويض النمرة، أي ضرورة القيام بغزو الفن أو التغلب على صعوباته، من خلال المثابرة والإرادة الصلبة، وهذا ينطبق على أشياء كثيرة، ولكن بشكل خاص أكثر في الرسم، فإن الانغمار بعمق في شيء ما، أفضل من تركه يمر هكذا، سدى أو هباءً".

سحر شكسبير

في خطاب آخر يعود إلى عام 1889 يشكر فان جوخ أخاه تيو لأنه أرسل إليه طبعة كاملة جديدة من أعمال شكسبير بعد أن قرأ أعمالًا كثيرة له متفرقة قبل ذلك: "أشكرك من أعماق قلبي على إرسالك أعمال شكسبير إليَّ، إنها سوف تساعدني على تذكر الذي أعرفه من الإنجليزية، لكنها وقبل كل شيء، أعمال شديدة الجمال. وقد بدأت بالفعل في قراءة هذه السلسلة التي أعرف القليل عنها، والتي حدث من قبل، ولسبب أو لآخر، أن تشتَّت ولم أتمكن من قراءتها، وأقصد بذلك سلسلة الملوك، لقد قرأتُ بالفعل من قبل: ريتشارد الثاني، وهنري الرابع ونصف مسرحية هنري الخامس تقريبًا. ويقول أيضًا: "إنني أقرأ هذه الأعمال دون أن أفكر عميقًا فيما إذا كانت أفكار هؤلاء الناس الذين ينتمون إلى تلك الأزمنة التي تدور فيها أحداث هذه المسرحيات، تماثل أفكارنا أم لا، أو ماذا كان يمكن أن يحدث لهم عندما يضعهم المرء وجهًا لوجه أمام هذه المعتقدات الجمهورية أو الاشتراكية السائدة الآن. لكن ما يمس مشاعري وقلبي في هذه الأعمال، وهو ما يحدث أيضًا

بالنسبة لأعمال بعض الروائيين العظماء الذين ينتمون لعصرنا، هو أن أصوات هؤلاء البشر، والتي تصل إلينا من خلال أعمال شكسبير من مسافة زمنية تمتد إلى قرون عديدة مضت، لا تبدو أصواتًا مجهولة بالنسبة لنا، إنها أصوات مُفعمَة بالحياة، أصوات خاصة ببشر يعتقد المرء أنه يعرفهم، وأنه يراهم أيضًا".

وفي خطاب "إلى انطون فان رابارد" يعود إلى عام 1881 قال فان جوخ: "لم أستطع حتى الآن ان أرى البورتريه الذي رسمه "مينزل" Menzel لشكسبير، لكنى أرغب كثيرًا في أن أرى كيف صوَّر أحد الأسود أسدًا أخر، وذلك لأن أعمال "مينزل" تشبه بشكل عام بعض أعمال شكسبير، إنها دائمًا مُفعمَة بالحياة".

وفي خطابات أخرى يشير فان جوخ إلى مقاطع أعجبته كثيرًا في أعمال لشكسبير مثل: "كما تهواه" "وهنري الثامن" وغيرهما ويقول إنه يشعر أنه محظوظ لأنه استطاع أن يقرأ هذه الأعمال والمقاطع الجميلة مرة أخرى من أجل المتعة.

هاملت وصمت فان جوخ

في محاولة منه لتفسير ذلك التردد والعجز عن الفعل لدى هاملت، أي الانتقام والإرجاء الدائم له، قام المحلل النفسي الفرنسي الشهير "جاك لاكان" بالتركيز على شخصية أوفيليا التي أصابها الجنون نتيجة تجاهل هاملت لها وانصرافه عنها، فقال عنها إنها كنت موجودة منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها، وكأنها أشبه بطُعم في شبكة صيد هاملت، وهي الشبكة نفسها التي وقع هاملت بداخلها، كصيد أو ضحية بعد ذلك، وربما امتد شكسبير بدورها، في المسرحية، وأطال فيما يتعلق بوظيفتها في الحبكة، كي تصبح أحد العناصر وأعمقها في دراما هاملت؛ تلك الدراما الخاصة بإنسان أحبته، لكنه قد فقد رغبته نحوها وتجاهلها، هكذا قدَّمت شخصية أوفيليا نوعًا من محاور الارتكاز الرئيسة التي اتكأ البطل عليها في سعيه أو تقدمه نحو موعده الحتمي المُهلِك، موعده مع فعله الخاص، فعله الذي كان ينبغي أن يقوم به، على نحو ما، ضد إرادته ورغبته، ضد نفسه، وضد الآخرين، لكنه لم يفعل، هكذا جسَّد هاملت الصورة نفسها من هذه الذاتية. لقد ظل هاملت معلقًا، أو عالقًا، هكذا، في ذلك الزمن الخاص بالآخر، عبر هذه القصة وحتى نهايتها، والآخر هنا هو شخص كان هاملت مُعتمدًا عليه، وهو هنا، وكما رأى "لاكان"، لم يكن الأب ولا العم، بل الأم، التي كانت هي ذلك الآخر الأساس بالنسبة إليه وموضوع رغبته أيضًا.

ففي كل مرة كان هاملت يرجئ القيام بفعل كان يتيح الفرصة لآخر كي يبقى ويظهر، وقد كان تعليق أفعاله أو توقفها مؤقتا معناه، دومًا، إتاحة الوقت لآخر ما، أنه زمن الآخر الذي يظهر أو يحضر أو يجيء ويُعبِّر عن ذاته من هذه الذات المتكلّمة، من خلال هاملت، ويعبّر عن وجـوده كذلك من خلال وعيه؛ وعيه الذي أدى إلى تراجع ذاته وتردده، وإلى حضور الآخر أو الآخرين وظهورهم وكشفهم، ولقد حدث هذا في حالة شبح أبيه، وفي حالة أوفيليا وهوراشيو وغيرهما أيضًا.

وقد حضر ذلك الآخر أيضًا، في حالة فان جوخ، من خلال جوجان، ومن خلال أخيه تيو وأخته ويليمان، وكذلك من خلال الكثير من الشخصيات التي كانت موجودة في تلك المجتمعات التي عاش فيها وظهرت سوءاتها وفضائلها أيضًا من خلاله.

هكذا كان ما فعله فان جوخ عندما قطع أذنه أشبه بالانتقام المعكوس من آخر ما، هو جوجان، وهكذا فإنه، وبدلًا من أن يقتل ذلك الآخر، حاول أن يقتل نفسه أو على الأقل يقوم بتشويه جسده.

قطع الأذن وميثاق الصمت:

لقد قُدِّمت تفسيرات كثيرة تتعلق بأسباب قطع فان جوخ لأذنه، وقد كان من بين أهم تلك التفسيرات ما قيل من أن فان جوخ كان يعاني من نوبات مَرضِية ذُهانية صاحبتها هـلاوس سمعية، ربما رجعت بدورها، إلى أعطاب وأمراض في الأعصاب السمعية وإنه بقطعه لهذه الأذن أراد أن يتحرّر من تأثيرات تلك الهلاوس المُخيفة.

وهناك تفسير آخر يقول إن فان جوخ كان متأثرًا بالمقالات التي كانت تنشر في الصحف المحلية، على نحو واسع، الانتشار عن جاك السفاح، القاتل المتسلسل الإنجليزي الذي كان يقوم بتشويه أجساد بائعات الهوى اللاتي يقتلهن وأحيانًا ما كان يقوم بقطع آذانهن، وربما كان ما قام به فان جوخ هنا أشبه بفعل ماسوشي تلذذ فيه بتعذيب ذاته وتقديمها كضحية للآخرين، وبخاصة أخيه تيو وصديقه جوجان، لا بفعل سادي كالذي كان يقوم به جاك السفاح.

هناك شواهد جديدة كذلك تقول إن فان جوخ لم يقم بإعطاء أذنه المقطوعة إلى تلك الغانية من أجلها هي ذاتها، بل كي تقوم بتوصيلها إلى جوجان، لكنها، وبدلا من ذلك، قامت بإبلاغ الشرطة التي جاءت ونقلت فان جوخ إلى المستشفى ثم قامت بالقبض، ولفترة قصيرة، على جوجان، ذلك الذي كان يقيم في فندق قريب من "البيت الأصفر" الذي كان يقيم فيه مع فان جوخ قبل تلك الحادثة.

بينما قامت دراسات أخرى بالتركيز على تلك الكلمات التي كتبها فان جوخ على الورقة التي قام بتغليف أذنه فيها قبل أن يرسلها إلى



فان جوخ: ليلة مرصعة بالنجوم على نهر الرون (1888)

جوجان، لقد كتب على تلك الورقة تلك العبارة المستمدة من العهد الجديد، من رسالة بولس الرسول الثانية إلى أهل كورنثوس والتي يقول فيها "إنك سوف تتذكرني .. أؤكد لك ذلك".

وهنا لا بد من أن نتذكر أن هذه العبارة قد تقبل التفسير الديني الـذي أراد فان جوخ من خلاله أن ينقله إلى صديقه رسالة فحواها أنه قد خانه وتخلى عنه، لكنه وأبدًا، لن يستطيع نسيانه ونسيان ما فعله به، وإنه يؤكد ذلك له، لأن ما فعله معه لا يمكن أبدًا أن يُنسى، بل سوف يظل محفورًا في الذاكرة والوجدان حتى نهاية الحياة، فما الذي كان يقصد فان جوخ التلميح إليه من خلال هذه العبارة؟

دعوني أذكر سريعًا ذلك التفسير الثاني الذي ورد في ذهني عندما قرأت هذه العبارة المكتوبة على تلك الورقة التي كانت تحوي تلك الأذن المقطوعة، ودعونا أيضًا نركّز على كلمتين من تلك العبارة وهما: تذكرني Remember me لقد ذكرتني هاتان الكلمتان بتلك العبارة التي قالها شبح والد هاملت لابنه هاملت عندما التقيا في المشهد الخامس من الفصل الأول من مسرحية شكسبير الشهيرة، حيث خاطب ذلك الشبح ابنه هاملت قائلا: "أنا روح أبيك، وقد حُكم علي بأن أطوف في الليل زمنًا وفي النهار، بأن أتضور جوعًا في اللهب، إلى أن يحترق ما اقترفته من الآثام في حياتي الدنيا، فأطهر منها، ولو لم يحظر علي إفشاء أسرار سجني، لسردت على مسمعك قصة، أخف لفظة فيها تعذب نفسك، وتجمد دمك الفتي" ثم أنه يطالبه بالانتقام ويخرج قائلًا "وداعًا، وداعًا، يا هاملت لا تنسنى". (ترجمة جبرا ابراهيم جبرا)

وفي الواقع أنه يمكن ترجمة النص الوارد في الإنجليزية Remember me ليس كما ترجمه جبرا إبراهيم جبرا وآخرون على أنه "لا تنسني" بل أيضًا على أنه: "تذكرني" وهناك فرق دلالي بين هاتين العبارتين في رأينا؛ ففي الترجمة الأولى هناك نوع من التركيز على النسيان وفي الثانية على التذكر، في الأولى تركيز على الفعل السلبي للذاكرة وهو النسيان مع طلب بالمقاومة لحدوثه، وفي الثانية تركيز على ذلك الفعل الإيجابي الخاص بالتذكر وطلب أيضًا بالتمسك به. وقد جمع فان جوخ في كلماته القصيرة تلك بين الـدلالات الدينية والثقافية المتعلقة بالذاكرة فقام بالتأكيد عليها في كلماته تلك التي أرسلها إلى جوجان، وهو مثلما كان عارفًا بالكتاب المقدس، بعهديه القديم والجديد بحكم تربيته ومهنة أبيه وعمله كذلك كواعظ مُبشِّر لعمال المناجم في جنوب بلجيكا لفترة من حياته، فقد كان مُولعًا كذلك بقراءة شكسبير.

في الفصل الأول من هاملت (المشهد الخامس) يقول هاملت لشبح أبيه: "تكلّم، كلي آذان صاغية" هكذا يولي هاملت اهتمامًا كبيرًا كي "يستمع" بأذنيه لما سيقوله شبح أبيه، ثم تتواصل الأحداث تلك التي يتجلى من خلالها طلب الشبح من هاملت أن يقوم بالانتقام ويتجلى منها كذلك ذلك التردد ونقص الإرادة من جانب هاملت في تحقيق هذا المطلب وإنجازه. إننا نعرف كذلك من خلال تلك المشاهد أن "كلوديوس" عم هاملت قد قتل أخاه، والد هاملت، والذي يتجلى شبحًا الآن، ولقد كان ملكًا للدنمارك، واستولى أخوه، على عرشه وتزوج زوجته من خلال صب السم في "أذنه" وادعاء أن ثعبانًا ما قد قتله عندما كان نائمًا في حديقته.

فان جوخ وجوجان

كان جوجان أكبر من فان جوخ بخمس سنوات وقد كان بالنسبة إليه بديلًا للأب، سندًا آخر يعتمد عليه بالإضافة إلى أخيه البعيد عنه والذي كان يصغره بسنتين، وقد كان يرسل "ثيو" إليه النقود والذي أوشك على الزواج والانشغال أكثر بحياته الخاصة، وبذلك فقد اعتقد فان جوخ أنه لن يبقى معه كداعم له في الحياة، سوى جوجان، لكن هذا أيضًا، الذي كان أشبه ببديل للأب، أو صورة معكوسة منه

قد صار يتحدث معه بنبرة متعالية ومحقرة من أعماله ولوحاته، ثم صار يلمح إليه أنه سوف يغادر البيت الأصفر الذي كانا يعيشان فيه معًا في "آرل" وإنه لم يعد يحتمل هذه البلدة ولا الناس الذين يعيشون فيها بل ولا يطيق فان جوخ نفسه.

وقد ذكر جوجان بعد ذلك أنه قد غادر البيت الأصفر قبل أن يقطع فان جوخ أذنه بيوم، وإنه قبل يوم أيضًا قذفه بكوب زجاجي وهدّده بموس، ولكنه تحت تأثير نظرته الحادة إليه تراجع وهرب، وذكر كذلك أن فان جوخ كان يكره أباه، ولكنه قد حوّل كراهيته نحوه كرمز للسلطة، التي يكرهها وكبديل للأب الذي أراد أن يقتله، وأن فان جوخ كان يظن نفسه المسيح أو أن المسيح قد تجسّد بداخله وثمة ما يشي هنا أيضًا أن جوجان كان سيصبح بغيابه أشبه بأب غائب آخر، أشبه بـ"شبح" ربما يعود بعد غياب، شبح قد صب في أذنه سمومًا من الكلمات الغاضبة المُخيفة عن التخلي والهرب والهجر غير الجميل.

لقد قطع فان جوخ أذنه بعد أن تركه جوجان في فترة حرجة من حياته، قطعها وأعطاها لغانية كي تسلمها له، لكنها فقدت الوعي عندما رأت ما كانت تحتوي عليه تلك الورقة ثم أبلغت الشرطة بعد ذلك بهذا الأمر، ولم تكن الغانية راشيل هي المقصودة بتلك الأذن المقطوعة بل كان جوجان المقصود، وقد كتب على قطعة القماش التي غلّفها بها: "إنك سوف تتذكرني" إليه لا إليها.

حدثت عملية قطع الأذن في آرل في 24/23 ديسمبر 1888، ربما بسبب ما اعتبره فان جوخ خيانة من جوجان له بسبب تخليه عنه وهروبه منه أو بسبب تسامحه معه وكتمانه السر الخاص بأنه، أي جوجان، هو الذي قام بالفعل بقطع أذنه في حالة غضب أو دفاع عن النفس.

في خطاب كتبه جوجان إلى صديق مشترك مع فان جوخ، لم يذكر شيئًا عن مطاردة فان جوخ له بمُدْيَة أو موس، لكنه ذكر ذلك بعد وفاة فان جوخ بحوالي خمس عشرة سنة في مذكراته التي كتبها عام 1903، وربما كان جوجان يبالغ هنا في سرد الموقف كي يبرر هروبه المفاجئ من صديقة وتخليه عنه في وقت أزمته على الرغم من رجاءاته المتكررة له بالبقاء.

لقد كانت طباع جوجان وفان جوخ طباعًا شديدة الاختلاف والتباين، فقد كان فان جوخ أكثر ميلًا للانطواء والصمت والتواضع، بينما كان جوجان أكثر ميلًا للتفاخر والاستقلال والسيطرة، كما كان نرجسيًا.

مملوءً ا بذاته، وعاجزًا أيضا عن أن يشعر بآلام الآخرين وحزنهم، لقد كانت ضربات فرشاته قوية وألوانه شديدة الحيوية مثل شخصيته، هكذا وجد فيه فان جوخ ذلك الآخر الـذي يمكن أن يعتمد عليه، والذي يمكنه أيضًا أن يكون مرآة لفنه وحياته، لكن ذلك الآخر الحميم سرعان ما تحول إلى آخر شبحي رجيم يتهكم عليه وعلى أعماله، بل ويريد كذلك أن يفارقه وأن يبتعد بينما كانت حياته تُوشِك على الانهيار، لقد كان جوجان بالنسبة إليه الأذن التي كانت تستمع إليه وتُصغي وتصمت، لكنه أصر على أن يَضُمَّ أذنيه ويُغلقَهما أمام مُناشدات فان جوخ له أن يبقى.

وربمـا أراد أن يقول له أيضًا عندما أصابه هذا الصمم: هاك أذني أهديها إليك كي تسمعني وربما قال له ذلك في صورة رمزية قبل أن يقوم الآخر برفض تلك المُناشدات بل وبقطع تلك الأذن التي هي دلالة رمزية على السمع والطاعة، فقد لا يريد أن يسمع صوت صاحبها ولا أن يتحدث إليه.

هل انتهت القصة عند هذا الحد؟ لا، إن قصص فان جوخ لا تنتهي أبدًا، فلم يُعرَفْ حتى الآن على نحو جازم هل كان هو الذي قطع أذنه أم أن الذي قطعها هو جوجان؟ ولم يُعرَفْ أيضًا ما إذا كان هو الذي أطلق النار على نفسه بعد حادثة قطع الأذن بسنتين أم أن شخصًا أو أشخاصًا آخرين هم الذين قاموا بذلك؟ كما لم يُعرَفْ أيضًا على نحو جازم كذلك ما إذا كان فان جوخ قد قطع أذنه اليسرى كاملة أم مجرد الجزء الأسفل منها؟

على كل حال ، فإنه يقال أيضًا إنه أثناء تلك المشاجرة التي حدثت بين فان جوخ وجوجان إن الأخير، والذي كان مُبارِزًا مُحترِفا قد ضربه بالسيف دون أن يقصد وقطع أذنه ثم غادر البلدة. وقد قال مؤرخا الفن الألمانيان هانز كوفمان وريتا فيلدجمان في كتابهما "ميثاق الصمت" (2009). إن فان جوخ وجوجان قد اتفقا على إخفاء حقيقة ما حدث سرًا حماية لجوجان من السجن وأملًا أيضًا من فان جوخ في أن يعود إليه صديقه بعد ذلك وقد قال فان جوخ في خطاب لأخيه بعد 26 يومًا من تلك الحادثة "لحسن الحظ أن جوجان لم يكن مُسلَّحًا ببندقية أو غيرها من الأسلحة الخطرة" في إشارة ضمنية ربما إلى أنه هو المرتكب لتلك الحادثة.

هكذا قـال هـذان المـؤرخـان إنهما قد قضيا عشر سنوات يدرسان ويراجعان تقارير الشرطة وشهادات الشهود وخطابات الفنانين، وغير ذلك من المصادر، وإنهما قد توصلا إلى أن فان جوخ وجوجان قد اتفقا على إخفاء الحقيقة، على نحو يشبه "ميثاق الصمت" كي يتجنب جوجان السجن ويتمكن من العودة



فان جوخ: سجناء يتجولون (1890)

وأيضًا البقاء مع فان جوخ.

لكن وعلى الرغم من ذلك الميثاق لم يتوقف جوجان عن الإساءة إلى فان جوخ ولا عن الاتهام المتكرر له بالجنون، على الرغم من أنه كان مُتسامحا معه، وعلى الرغم من خيانته له وتخليه عنه ومحاولة التقليل من شأنه.

وهكذا فإنه ومثلما كان هاملت يرجئ القيام بفعل الانتقام لمقتل أبيه، ومن خلال الكشف المتتابع لآخرين متورطين في هذه الجريمة، فكذلك قرر فان جوخ أن يصمت عن ما فعله جوجان البديل للأب معه وأن يرجئ التصريح به، لكنه وعندما أدركه اليأس من عودته إليه، بدأ يلمح في خطاباته عن ما فعله ذلك "الآخر". ففي خطاب طويل إلى أخيه في السابع عشر من يناير 1889 وبعد ستة وعشرين يومًا من الحادثة، قام فان جوخ بتحليل الموقف الذي حدث بينه وبين جوجان، وحاول، على نحو غير مباشر، أن يُوجِّه نظر أخيه إلى ضلوع جوجان في حادثة قطع الأذن، وذلك دون أن ينكث بوعده لصديقه أن يظل صامتاً بشأن ما حدث بينهما.

في ذلك الخطاب تذمّر فان جوخ واشتكى من "اختفاء" جوجان المفاجئ من "آرل" وكذلك رفضه أن يزوره في المستشفى عندما كان طريح الفراش وكذلك استنكاره لما كان جوجان يقوله لـ"تيو" أو غيره من أنه لا يريد أن يزور فان جوخ كي لا يزعجه بحضوره، ما دام هو، أي فان جوخ، الذي كان يلح ويطلب هذه الزيارة على نحو متكرر، وكذلك أنه في كل مرة كان فان جوخ يطلب من كل شخص يزوره، وقد يرى جوجان، أن يقول له إنه يحافظ على ما هو موجود بينهما طي الكتمان.

فما الذي حدث بالفعل وكان ينبغي أن يظل سرًا طي الكتمان بينهما وتومئ إليه تلك العبارة التي قالها فان جوخ "لن أتكلم أنا، ما دمت لن تتكلم أنت".

في مقطع آخر من ذلك الخطاب أشار فان جوخ إلى أسلحة جوجان الخطرة وإلى طبيعته القاسية الشرسة فقال: "إنني وغيري من الفنانين لم نسلّح أنفسنا بعد ببنادق وأسلحة حرب أخرى خطرة وذلك لأنني قد عقدت العزم، وإلى الأبد أن أظل مُتسلحًا فقط بالفرشاة والقلم، أما جوجان، فعلى الرغم من كل شيء، فإنه وبصيحات مرتفعة، طلب مني في خطابه أن أرسل إليه قناع المبارزة والقفازات المخبوءة في غرفة صغيرة في بيتي الأصفر الصغير. وسوف أسرع طبقًا بإرسال هذه الأشياء الطفولية إليه بطرد بريدي على

أمل أنه لن يقوم بعد ذلك بالاستخدام لأشياء أخرى أكثر خطورة ".

وفي مقطع من هذا الخطاب أيضًا يطلب فان جوخ من أخيه تيو أن يقرأ رواية للكاتب الفرنسي الفونس دوديه التي يقول السارد الرئيس فيها أنّه اعتقد إنه قد قتل صديقه عن طريق قطع الحبل الخاص بتسلق الجبال "الذي كان يربطهما معا" ثم يشير مرة أخرى إلى جوجان قائلًا: "إنه أقوى منا بدنيًا، ومن ثم فإن شغفه وانفعالاته القوية لا بد من أن تكون أقوى أيضًا من انفعالاتنا القوية".

وفي ذلك الخطاب طلب جوجان من فان جوخ أن يرسل إليه تجهيزات وأقنعة المبارزة والقفازات المُستخدَمة معها، وأن لا يزعج نفسه بإرسال اللوحات التمهيدية أو الدراسات التي كان يقوم بها والتي تركها عمدًا، كيلا تضايقه أثناء ذلك الارتحال أو الهروب، وأن يرسل له فقط "كراسة الاسكتشات وقناع المبارزة وقفازاتها" أي تلك الأدلة التي قد تشير إلى تورطه في تلك الحادثة، فالأسلحة نفسها لم تعد موجودة، لقد أخذها معه عندما غادر فجأة واختفى، وكل ما بقي منها بعد آثارها التي تدل عليها وعليه: "قناع المبارزة وقفازاتها".

وفي هذا الخطاب وغيره إشـارات كثيرة أيضًا من جانب فان جوخ إلى كذب جوجان واندفاعاته وعدوانيته وشخصيته الفظة وغير ذلك من الأمور التي تشير ضمنًا إلى أن جوجان لم يذكر الحقيقة أبدًا حول تلك الحادثة التي جرت في الثالث والعشرين من ديسمبر عام 1888.

بعد ذلك كتب جوجان أنه قد ذهب إلى الجنوب كي يقضي سنة هناك"، كي يعمل مع زميل مُصوِّر لكن ولسوء الحظ فإن ذلك الصديق قد أصابه الجنون، "وأنني قد كان على أن أتحمل ولمدة شهر كامل المخاوف الخاصة بإمكانية وقوع حادثة مأساوية ومُميتة".

في تلك الرواية التي طلب فان جوخ من أخيه أن يقرأها والتي أشار فيها إلى رواية لـ "ألفونس دوديه" يقول السارد الرئيس فيها ساخرًا إنه يعتقد أنه قد قطع الحبل الخاص بتسلق الجبال الذي كان يربطه هو وصديقه وإنه يعتقد أنه قد قتله "لكن أحدًا لم يرني وأنا أرتكب تلك الجريمة ولا شيء أيضًا ممكن أن يمنعني من اختراع قصة قد تقوم بالإخفاء للحقيقة" وإن ذلك كان رسالة ضمنية من فان جوخ لأخيه فحواها أن جوجان هو الذي حاول قتله وإنه يكذب أيضًا.

هل كان فان جوخ يريد أن يدعو فنانًا آخر كي يقيم معهما، وأن جوجان قد رفض ذلك وقال له إن هذه ليست مستعمرة للفنانين ثم قرَّر المغادرة؟ ربما حدث ذلك، لكن الأمر الغريب هو أن فان جوخ لم يتحدث أبدًا على نحو صريح أو خفي عن السبب الذي جعله يقطع أذنه، وقد قال الدكتور فيلكس راي في خطاب إلى أخيه تيو إنه حاول أن يجعله يتحدّث عن ذلك السبب، لكنه كان يُجيب دائمًا بقوله "إنها مسألة شخصية تمامًا".

في أحد خطاباته إلى إميل برنارد كتب الناقد "البرت دوريه" إن جوجان قد قال له إن ما حدث في تلك الليلة هو أن فان جوخ كان يتصرف بغرابة، وإنه خرج، ولكنه رآه يتقدم نحوه، وقد كان على حذر منه، لكن فان جوخ قد اقترب منه وقال له: "لو بقيت صامتًا، فسأظل صامتًا أيضا" ثم كان على أن أغادر "آرل" وربما لم تكن هناك إشارة إلى نوع من "الميثاق" الذي قال عنه الباحثان الألمانيان إنه "ميثاق الصمت" وقد سأله فان جوخ: هل ستغادر فعلا؟ قال جوجان: نعم، فقام فنسنت بقطع جزء من جريدة في يده، ووضعها في يد جوجان فقرأ فيها العبارة التالية: "لقد هرب القاتل". وربما كانت تلك العبارة تشير على نحو مباشر، إلى هروب القاتل المتسلسل جاك السفاح من جرائمه المتكررة في انجلترا في ذلك الوقت، وربما أراد فان جوخ أن يقول من خلالها لجوجان أيضا إنه هكذا يهرب مثل قاتل هرب بعد ارتكاب سلسلة جرائمه. وقد قال جوجان إنه قد قضى تلك الليلة في فندق ثم إنه عندما عاد في الصباح وجد معظم البلدة تقف أمام بيتهما فقد قطع فان جوخ أذنه خلال تلك الليلة ثم قام البوليس بإلقاء القبض على جوجان، فقد كانت جدران المنزل تغطيها الدماء.

يكاد المريب يقول خذوني

هكذا ظل جوجان يحكي ويكتب حتى نهاية حياته عن جنون فان جوخ ، فبعد عودته إلى باريس التقى بالفنان إميل برنارد وحكى لي عن جنونه إلى درجة أن برنارد هو نفسه اعتقد أنه سيصاب بالجنون، لقد قال له جوجان إن فان جوخ كان يعاني من هوس ديني، وإنه كان يعتقد أنه الروح القدس، المسيح، وإنه كان يدعى حقوق الله وصفاته التي لا يمكن تصور أن شخصًا مثل فان جوخ يمتلكها. لكن مثل تلك المزاعم لم يوجد ما يماثلها في السجلات الطبية الخاصة بمرض فان جوخ مما قد يشير إلى أن جوجان كان يكذب ويواصل الكذب أيضًا، وإن جوجان نفسه ربما أبلغ الشرطة في آرل في محاولة لنفي التهمة عن نفسه كي يغادر تلك البلدة سريعًا هكذا.

لقد كان من الضروري أن يستمر جوجان في التأكيد على جنون فان جوخ، حتى وصل به الأمر إلى أنه، وبعد وفاة فان جوخ، قام سيروزيه وفنانون آخرون من أصدقائه بتنظيم

معرض لفان جوخ في باريس، لكن جوجان قد حاول أن يمنع إقامة ذلك المعرض قائلاً إنه ليس من الجيد الآن أن نقوم بجعل الناس يتذكرون فنسنت وجنونه (من خطاب له إلى إميل برنارد في أكتوبر 1890).

وفي مقالات كتبها بعد ذلك ومذكرات خاصة به أيضًا، أكد جوجان كثيرًا على جنون فان جوخ، وقبل موته بقليل في عام 1903 وضع فنسنت ومعه أخوه "تيو" بين هؤلاء الأفـراد الذين قابلهم "وكانوا من المجانين فعلا"، وقد أوضح ذلك من خلال زعمه أن فنسنت قد كتب على حائط الاستديو الخاص بهما في البيت الأصفر "أنا الروح القدس، أنا صاحب العقل الشديد" وقد ألح على ذلك من خلال كتابته وحكيه المتكررين عن تشويه فان جوخ لنفسه وبتره جزءًا من أجزاء جسده. وقد لوحظ أيضًا أن جوجان، في كذبه ونفاقه، كان يحكي لكل إنسان وفي كل مكان، عن جنون فان جوخ، لكنه كان يقول العكس تمامًا عنه لأخيه تيو.

ولكنه في ضوء موهبة فان جوخ الفنية الإبداعية التي ظلت متوثبة، حتى أيامه الأخـيرة، وفي ضوء وضوح أفكاره وتعبيراته وتتابعها المنطقي وتماسكها الجمالي وكما يتبدى ذلك في خطاباته، فإنه سيكون من غير المناسب تمامًا أن نصنّف فان جوخ على أنه مجنون، ومع ذلك فإن جنونه سوف يظل يشكل جانبًا من تلك الأسطورة الخاصة حول ذلك الفنان العبقري سيء الحظ والذي يقال إنه قد قطع أذنه خلال نوبة من نوبات ذلك الجنون.

الأذن رمزيًا:

الأذن رمز الشمس والصَّدَفة ورمز أيضًا للرحم وللشكل الاسـطـواني، وهناك علاقة رمزية بين الأذن وعملية الميلاد نفسها لأن الأذن تشبه على نحو ما الرحم وقد اعتُبِرتْ أحيانا موضع الذاكرة وموئلها، ودليلًا على اليقظة والتنبه والرغبة في المعرفة والتنصت والاطـِّـلاع على الأسرار، وتمثل الأذن الصغيرة الخجل والتواضع وانخفاض التقدير للذات والميل إلى الانطواء وسوء التوافق مع الآخرين، بينما تمثل الأذن الكبيرة الشخصية الانبساطية الاجتماعية المتكيفة بسهولة ويسر مع الواقع ومع الآخرين واحتراق الأذن أو قطعها ربما كانت دلالة رمزية في بعض المجتمعات على أن احدًا يتحدث عنك بسوء وهناك كذلك قصة غير مؤكدة تروى عن جوجان أنه قد دخل في مشادة مع صديق انجليزي له يدعى باتريك نيلي وإنه عض أذنه وقطعها وأدخل الرجل بعد ذلك المستشفى وتم علاج أذنه وليس هناك ما يمنع أنه كان قد قام قبل ذلك بقطع أذن فان جوخ بفمه لا بسيفه وتروى حكايات عن بعض القبائل البدائية التي تقوم بقطع آذان أعدائها (صَلْمها) وجدع أنوفهم تشويهًا لهم وانتقامًا منهم.

لقد قُتل والد هاملت بوضع السم في أذنه، وقطعت أذن فان جوخ أيضًا في حادث مأساوي غامض حدث ذات مساء من شهر ديسمبر عام 1888، الحادث الأول حادث ينتمي إلى عالم المسرح والخيال، بينما ينتمي الحادث الثاني الى عالم الواقع والجنون، وما بين الحادثين هناك علاقات ودلالات كثيرة حاولنا أن نحيط بالقليل منها في هذا المقال، ومع ذلك تظل هناك روايات تُرْوَى وحكايات تُسْرَد حول فان جوخ، وحول قطع أذنه وحول السبب الحقيقي وراء تلك الحادثة الغامضة، وتظل هناك تأويلات وتأويلات حول هاملت وحول فان جوخ، لكن الحقيقة الفعلية تظل مؤجلة أو مرجأة، أشبه بأفعال هاملت وتردده وبصمت فان جوخ وغموضه، وإلى متى؟ لا نعرف، ولا أحد يعرف.

* أستاذ جامعي في أكاديمية الفنون- مصر

الهوامش

Seven things to Know about Vincent Van Gogh's Time in Britain w.w.wtate.org.uK/art/artist/Vincent-van-eugh/182/seven.things

شاكر عبدالحميد (2017) مدخل إلى الدراسة النفسية للأدب. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية

* ما قبل الرفائيلية هي رابطة تشكّلت من الرسامين والشعراء البريطانيين الشباب عام 1848 كاحتجاج على المستوى المتدني للفن الإنجليزي في ذلك الوقت، وبهدف إعادة تشكيل الفن من خلال الرفض للأعمال التي قام فنانونها بتغيير العناصر القياسية للرسم والتي وضع أسسها رافييل ومايكل أنجلو، وهي تلك الأعمال التي أدركوها على أنها تفتقر إلى الخيال وتتسم بالافتعال، وقد وجدوا إلهامًا لهم في تلك اللوحات الفنية الإيطالية التي ظهرت خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر والتي ظهرت قبل رافييل وكانت تعبيرًا مباشرًا وغير معقد عن الصدمة ومن فناني تلك الحركة: وليم هنت، وجون إيفرت ميليه ووليم روزيتي.

* اسم مستعار للشاعرة والروائية الإنجليزية ماري أن إيفانس.

Runyan, W. (2005) The case of van Gogh Ear. In: W. S Schultz Handbook of psychobiography. N.Y: oxford univ. press.

جرجس، لويس (2009) باحثان ألمانيان يتهمان الفرنسي جوجان بقطع أذن فان جوخ http://www.alwaqt.com/art.php?aid=165299

إطلالة على السرد النسائي في قطر

رؤية نفسية



د.محمد حسن غانم
يكتب:

تشهد قطر نهضة في السرد النسائي خاصة إذ توجد العديد من الأصوات التي حفرت اسمها في سجل الأدب والخلود. ولعل مجلة الدوحة والجسرة ونشر العديد من الأعمال لمن يمتلكون موهبة الكتابة الأدبية (قصص - روايات) مقالات ودراسات أدبية خير معبر عن ذلك.

ولذا سوف نحاول في هذه الصفحات المخصصة للسرد النسائي في قطر أن تتناول العديد من الأصوات النسائية وأعترف بداية أن مكتبتي بها العديد من أعداد مجلات الدوحة قبل إغلاقها (في سبتمبر 1981م) كانت تنشر العديد من القصص للجنسين، وكذا العديد من أعداد مجلة الجسرة القطرية والتي بدورها تنشر العديد من الملفات الخاصة بالقصة (ولذا في هذه الدراسة سوف نتناول دراسة قصة قد نشرت في مجلة الجسرة وكلثم جبر ومجموعتها المتميزة. (وجع امرأة عربية (1993)

يلفت النظر بداية أن هذه المجموعة قد تم تقديم لها عن طريق الناقد الأدبي الكبير/ رجاء النقاش وسوف نستفيد بالطبع من القراءة الناقدة ليس فقط لهذه الكاتبة وأما إطلالته السريعة والمتعمقة للسرد النسائي في دول الخليج (قطر خاصة) والدول العربية عامة (وإن كان هذا الأمر يحتاج إلى دراسة قد نتصدى لها لاحقاً).

مجموعة وجع امرأة عربية تعد المجموعة الثانية للأديبة والباحثة والأكاديمية القطرية: كلثم جبر بعد نشر مجموعتها الأولى: أنت وغابة الصمت والتردد) والتي صدرت عام 1990 عن مؤسسة العهد بالدوحة.

والمجموعة تتكون من القصص الآتية:-

- وجع امرأة عربية (والتي اختارت لها الكاتبة أن تكون أسماً وعنواناً وعتبة لهذه المجموعة وسوف نتناول دلالة ذلك الاختيار وعتبة العنوان لاحقاً).
- قصة العهد والرحيل.
- ميلاد جديد.
- الصندوق الخامس.
- شجرة السنديان العجوز.
- الحصار.
- البرئي.
- الحلم.
- باقة العشب البري.
- الانكسار.
- الوجه الآخر.

إذن هذه المجموعة قد ضمت (11) قصة قصيرة، كتبت هذه القصص في تواريخ مختلفة عبر تاريخ النشر وكل القصص أو غالبيتها قد نشرت في فترة الثمانينيات من القرن الماضي مع حرص الكاتبة على تسجيل تاريخ الكتابة لكل قصة.

والكتاب من الحجم المتوسط وقد تكون من 115 صفحة ضم مقدمة رجاء النقاش والإحدى عشرة قصة التي تحتويها المجموعة.

وجع امرأة عربية: ودلالة الاسم والقصة:

الوجع يشير إلى وجود حالة من عدم الراحة أو الانسجام سواء بين أجزاء الجسم المختلفة أو حتى النفس أو العقل. والألم أو الوجع يعني الشكوى ومادام

الفرد يشكو فإنه قد وصل إلى حالة من عدم القدرة على التحمل وأنه يلجأ إلى الاخـر راغباً في البوح والشكوى وربما البكاء والصراخ والأنين - غير المكتوم - حتى يجد راحته وخلاصه لدى الآخر مع الأخذ في الاعتبار أن (حيلة الفضفضة) قد تكون مقصودة في حد ذاتها بهدف إخراج المكبوت من حيز سجن الداخل إلى فضاء الخارج وتوصيل الشكوى للآخرين بهدف إبلاغهم بحالة من التمرد والاعتراض أو حتى الرغبة في الخلاص من تلك الآلام أو حتى إمكانية أن يجد مساعدة (ودعم) و(مساندة) أو (حتى ربت على الكتف أو القلب) من أجل أشعار هذا الشخص (المـوجـوع) أن آخـر يساعده ويدعمه ويشعر بما يعانيه.

هذا هو معنى الوجع، أما عن وجع امرأة عربية فإنها تخص المرأة وهنا تنتقل من حالة الأنا/ النرجسية/ الذاتية/ التقوقع حول الداخل إلى عالم الفضاء المتسع مع بصيرة أن ما تعانيه وتعبر عنه الكاتبة هو معاناة (جماعية) تعاني منها كافة النساء في بيئتنا العربية أي أن الأديبة تنتقل من الذات إلى المجموع.

لكن ما يلفت النظر في هذه المجموعة عدة ملاحظات:

• أن لغة الشعر طاغية على السرد والوصف ولذا يصفها الناقد الكبير رجاء النقاش بأن "ما يلفت النظر في هذه المجموعة هو ما فيها من جو شاعري موسيقي ملحوظ فالكاتبة لا تنحت في الصخر ولكنها تكتب بمنقار عصفور يلتقط الأشياء في سرعة خاطفة ثم يطير من جديد ليقف على غصن من الأغصان" ص7.

لكن نرى أن السبب في هذا الجو



رجاء النقاش

الشاعري هو تركيز الكاتبة على العالم الداخلي أي تنقل المشاعر والأحاسيس والانفعالات من الداخل إلى الخارج.

شيوع جو الحزن والغربة إذ تكرر مصطلح الغربة في القصة الأولى (5) مرات والحزن تكرر أكثر من (5) مرات. والغربة تعني حالة من الشعور بالوحدة والانفصام عن الآخر.

وربما الذات رغم تواجد الفرد وسط دوامة التفاعلات الاجتماعية في الحياة اليومية.

ولذا فإن الكاتبة في القصة الأولى قد ذكرت صراحة أن سبب الغربة هو أن المجتمع الخليجي (بصفة عامة والقطري خاصة) يعاني من الازدواجـيـة أي أن المجتمع يبدو على السطح صامتا / هادئا لكنه ضاج في الداخل.

ولعل السبب في ذلـك أن مجتمع الخليج - عامة - قد استورد كافة أجهزة ووسـائـل التكنولوجيا والتي هشمت الإنسان وجعلته مجرد (مستمتع) بكل هذه الإنجازات والآلات والأدوات التي ليست من إنتاجه ولكن يتم الاستيراد ووجود (عمالة) وافدة من جميع دول العالم تقوم بما المفترض أن يقوم به. كل ذلك قد ترك مساحة من الفراغ والخواء والاغتراب عن الذات والآخر فتقوقع الفرد داخـل ذاتـه أو يحاول أن يهرب خارج الذات بكثرة السفر والترحال إلى العديد من دول العالم (تماما كما ذكرت الكاتبة في قصتها الأولى حين سافرت إلى الخارج أكثر من مرة وظن من أراد أن يقترب منها أن يعتقد أنها قد أتت إلى الخارج بهدف الدراسة إلا أنه اكتشف أنها قد أتت إلى الخارج بهدف العلاج وأن لديها زوجا وأولادا.

كما أنه في قصة أخرى قد سافر الوالد إلى الخارج لإجـراء عملية جراحية إلا أن العملية قد فشلت مما أدى إلى بتر قدم والدها (كما صورت ذلك حنان علي الشربيني) في رواياتها أو سيرتها الذاتية: أسرار فتاة قطرية من واقع الحياة - قطر 2011).

ولذا فإن الجميع في الخليج مشهورون في جميع دول العالم بأنهم يسافرون ويقضون جُل إجازاتهم في أي دولة سواء عربية أو أوربية أو آسيوية ..إلخ وربما - وهذا هو الغالب - في أكثر من دولة، مثلما قرأت أن ملكا لدولة خليجية تزوج فتم الحجز له في (15) فندقاً عالمياً في (15 دولة أجنبية وآسيوية).

3 - تقريبا نجد انعدام الحوار وإذا جاء فنجده مبتوراً وكأنه صدى لحوار أو منولوج الداخل ومعنى انعدام الحوار أي انعدام أو تلاشي التواصل والتفاعل والتلاقي أو حتى الاختلاف مع الآخر وأن هذه سمة موجودة في هذه المجموعة مثلاً في قصة وجع امرأة عربية نجد هذا

الحوار المبتور

• ماذا بك؟

"أسقط في الغربة وحيدة"

• أحبك.

"قوليها لي".

• "يتوالد الحزن بداخلي.. بتساقط آملاً بداخل عروقي .. أنزف علقما، أبلغ مرارته وأصمت" ص26.

ولذا فأن هذا الحوار مبتور ويكاد أن يكون من طرف واحد بل أن الحوار الآخر (خاصة الرجل) يجلب ويثير لدى المرأة آلاف من علامات وأدلة القهر والحزن والغربة والوحدة ويشير هذا إلى ازدواجية عبرت عنها الكاتبة بأن الخليج به كافة أنواع أدوات الترفيه والعيش الرغد ورغم ذلك نجد هذا الخواء الذي يئن ويصرخ في الداخل غضباً وغربة وحزناً وألما جراء هذا الاغتراب والانفصال بين الداخل المضطرب (الهادر وبين الخارج اللاهي/ المترف/ الصامت.

4 – نجد كلمات وعبارات كافة قصص المجموعة خالية من (حروف العطف) وهذا يعني أن الكاتبة تحرص على الآتي:

• أن يكون الأسلوب لاهثا/ سريعا

• الاتكاء إلى كلمات الشعر المؤثرة والتي تتسلل بحب وبصمت بوعي إلى العقل (عقل/ ونفس الآخر).

• كل القصص بها نفس هذه التنويعات وكأن المجموعة القصصية كلها (جملة واحدة أو قصة واحدة وإن اختلف السياق والأحداث والتنوعات.

• سيطرة حالة من الحزن والغضب والغربة والوجع من هذه الدنيا ومن الآخر.. ذلك الآخر/ اللاهي الذي لا يتوقف للحظة كي يسأل (شريكة) في الحياة عن أسباب حزنه أو غربته أو حتى وجعه



كلثم جبر

(ذلك الوجع الذي يصرخ على جميع ملامح الجسد والوجه والروح والنفس).

5 – يلاحظ في هذه المجموعة الجميلة خلوها من الأحداث والأشخاص والزمان وهذا ناتج جراء حرص الكاتبة على تصوير العالم الداخلي ذلك العالم الذي ينزف في الداخل ولا يهتم بكل هذه الإغراءات الموجودة في الخارج والتي تسهل حياة الإنسان إلا أنها في المقابل قد خلفت لديه مساحة من الوقت المفترض أن يجد فيها التواصل والتفاهم والحب والحنان من الآخر.

ولذا فإننا نتفق مع ما ذكره الناقد/ رجاء النقاش في أن الأشخاص في هذه المجموعة القصصية "أقرب إلى أن تكون أرواحاً هائمة بخيرها وشرها ذلك لأن (عين) الكاتبة الفنانة هنا متجهة إلى أعماق البحر الإنساني الهائج المضطرب وليست متجهة إلى سطحه وشواطئه وملامحه الخارجية" ص9.

ونحن نتفق مع هذا الرأى تماما وإن كنا نؤكد على حقيقة خلاصتها أن الأديب والشاعر وكافة من يبدع في مجال الأدب والفن معني في المقام الأول بأن لا يركز على أمرين:

الأول: عدم نقل الواقع بكل تفاصيله.

الثاني: عدم توثيق الواقع بكل صرامته أو فوضويته

ولذا الأديب ينقل الواقع كما يراه ويحلم به ويتخيله.

6 – القراءة المتأنية للمجموعة تؤكد على حقيقة أن الكاتبة تحلم – إلى درجة الرغبة في أن يتحول إلى واقع – في أن يسود الحب والوئام والتعاطف والتفاهم والود ومراعاة الجوانب والمشاعر الإنسانية وأن لا يقهر طرف الطرف الآخر لأن تحرر المرأة من جبروت الرجل هو تمرد له في نفس الوقت وأننا لسنا إزاء عالمين/ منفصلين.

• عالم الرجل.

• في مقابل عالم المرأة.

لكن الحقيقة أننا إزاء عالم واحد يجب أن يسوده العدل والحياد والإخاء والمساواة حتى تنجو من الاضطرابات النفسية أو التلاشي والتخطيط الروحي ونصبح بشرا أسوياء/ أنقياء/ صالحين للحياة معا على وجه الأرض.

ونكتفي بهذه الاطلالة السريعة على أدب أو مجموعة وجع امرأة عربية لكلثم جبر.

حنان الشرشني والسيرة الذاتية:

أما الرواية أو السيرة الذاتية التي كتبتها: حنان على على الشرشني (2011 ط3) قطر، فإن الكاتبة تمزج الشخصي بالعام. كما أن اختيار اسم المجموعة: أسرار فتاة قطرية من واقع الحياة" يثير رغبة المتلقي في:-

• التعرف على هذه الأسرار ونحن

كبشر نعشق ونتتبع الأسرار.

• تزداد اللهفة أكثر خاصة إذا كانت هذه الأسرار مرتبطة بفتاة وما أدراك ما الفتيات وأسرارهن وعالمهن الخاص/ الشخصي/ الذاتي/ المغلق كأسوار السجون والمعتقلات.

• أن هذه الفتاة قطرية وهذا يؤدي إلى الرغبة في معرفة هذه الأسرار لفتاة من دول الخليج بصفة عامة وقطر بصفة خاصة مما يؤدى إلى زيادة الوعي بالآخر ومعرفته.

• من واقع الحياة تعني للمتلقي أن هذه الأسرار ليست محض الخيال أو الأشياء غير المنطقية بل كل هذه الأسرار من واقع الحياة والواقع يرتبط بالصدق والتصديق في الحس الإنساني.

والكتاب يتكون من أكثر من 355 صفحة من القطع الكبير ويتكون من: البداية ثم حكاية الزهرة الأولى فالثانية فالثالثة حتى نصل إلى الزهرة الخامسة عشرة وأخيراً خاتمة الأزهار.. مسك وعنبر.

أما البداية فتركز الكاتبة على سمة شخصية خلاصتها أنها كانت تحب حصة التربية البدنية وأنها كانت متفوقة ومتميزة في لعبة القفز وأنها كانت تشعر حين تقفز بأنها تتخطى هذا العالم المحدود الضيق إلى عالم أكثر رحابة واتساعاً وأن تميزها هذا قد أثار إعجاب مدرسة التربية الرياضية وكذا زميلاتهن ثم تواصل الحديث عن حياتها الشخصية، ففي حكاية الزهرة الأولى تكتب: "أنا امرأة ولدت وفي فمي تذكرة سفر" هذه مقولة الأديبة غادة السمان كثيراً ما أرددها وكثيراً ما تنطبق عليّ ولذا فلا يخلو عام إلا وتسافر الكاتبة إلى دولة إسلامية (تركيا مع أسرتها) أو تسافر مع



حنان الشرشني

إحدى صديقاتها - عبر حكيها المتقن - إلى أمريكا أو لندن أو فرنسا وأن السفر هذا يمثل طقسا لا نستطيع الاستغناء عنه وأن الوالد يجتمع كل عام على الأقل مرة مع أسرته حتى يتعرف منهم على الجهة التي يريدون السفر إليها هذا العام أو هذا الفصل من العام خاصة فترة الصيف إذ رغم التكييف إلا أن درجة الحرارة التي تصل إلى مستويات غير مسبوقة (أكثر من 50 درجة في الظل) تدفع معظم الأسر الخليجية إلى ترك الوطن والسفر بعيداً للاستمتاع ليس فقط بالمناخ المعقول/ المعتدل في الدول الأخرى وإنما (الاستمتاع) بكل شيء.

أما القصة القصيرة التي نشرتها مجلة الجسرة الثقافية العدد 23، 24 شتاء 2011" للكاتبة القطرية: حصة العوضي فكانت بعنوان: القلب الذي هوي (ص120-124) فتتناول قصة فتاة (الساردة) حيث تقدم لها شاب وتم رفضه فقام والد هذا الشاب بعقد قرانه على فتاة أخرى إلا أنه يذهب إليها ويبلغها بحبه وأنه ينتظر موافقتها للاقتران به حتى آخر العمر. ويعد تكرار الصد لأكثر من ثلاث مرات تقرر البطلة (الساردة) الموافقة إذ تقول: "تلك اللحظة فقط. أدركت كم يحبني.. هو يحبني حقا.. يحبني لدرجة الجنون لا بل لدرجة الموت لذا في المرة القادمة حين يأتي إلي طالباً يدي .. أعني الزواج مني.. سأقبل وبكل ما لدي من حب. سأقبل به زوجاً وحبيباً وأباً لأطفالي الذين أتوقعهم في القريب بإذن الله) ص120 وكانت العبارات السابقة هي افتتاحية القصة ثم تلجأ الكاتبة إلى طريقة (الفلاش باك) فتتذكر عدد المرات التي تقدم فيها طالباً يدها ثم رفضها له مع الأخذ في الاعتبار أنه حتى بعد أن قام والده بعقد قرانه على بنت عمه إلا أنه ذكرها: أنه يحبها هي دون غيرها من النساء وأنه لا يحب بنت عمه وأنها حتى لو رفضته فسوف لا يفقد الأمل يوماً ما أن تشعر بحبه لها.

ذلك ملخص هذه القصة الجميلة.

لكن القضية التي تثيرها لا تخص المجتمع القطري ولا حتى الخليجي بل تخص النفس الإنسانية خاصة حين تعرف المرأة أن الرجل يحبها وأنه لا يفقد الأمل في أن (تشعر وتحس به) بل كلما رفضته متعللة بسبب أو آخر يظل متمسكا بالأمل في أن توافق عليه يوما ما. وتدرك وتعي حبه يوما ما، وهذا (اليوم ما) لن يتأخر لأن المرأة تمتلك قلباً حساساً وبوصلة لا تخطئ وما يسعد المرأة إلا أن تجد قلباً يحبها ويتمسك بها وحين ذاك تشعر أنها قد ملكت هذا الكون بكل اتساعه وتعقداته وتشابكاته ولن يعنيها أي شيء إلا هذا الحب والقلب الذي يرعاها.



يكتب: محمّد صابر عبيد

لعبةُ التوازي السرديّ

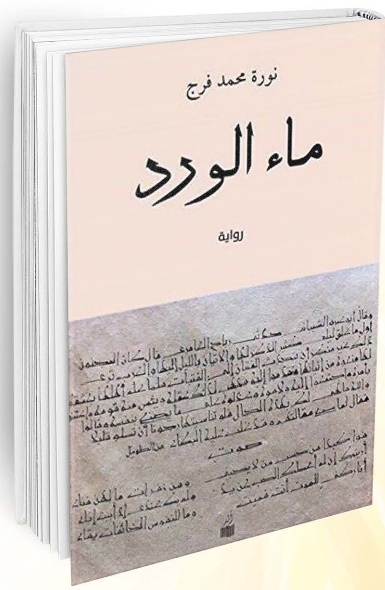
بين لسان الراوية واستراتيجية الراوي

قراءة في رواية «ماء الورد» للكاتبة القطرية نورة محمد فرج

لعبة العنونة

يمكن معاينة العنونة الروائية بوصفها لعبة أصيلة تدخل في سياق الخُدَع السردية "الفنيّة" التي يشتغل عليها الروائي في روايته ويعنيها بقوّة، فالعنوان الـروائي لا يتوقف عند حدود التعيين الـسردي الإشـهـاريّ الـذي يغري القارئ بمتابعة العمل ابتداءً من عتبة العنوان، بل "يعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة"[1]، وهو على الصعيد البنائي التكويني يمثل "مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه وتغري الجمهور المقصود بالقراءة."[2]، ليظلّ العنوان عالقاً وفاعلاً ومُنتِجاً في الذاكرة القرائية حتى الانتهاء من قراءتها كي يستمرّ القارئ في استعادته وتطوير مهاراته القرائية به استناداً إلى حضوره القارّ في المتن النصي.

يؤدي فضاء العتبات الروائية عموماً دوراً بالغ الأهمية في تشييد البنيان الروائي العام في كل رواية لأنها المساحة الابتدائية التي تقودنا إلى الدواخل النصية، "فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته، لأنها تقوم، من بين ما تقوم به، بدور الوشاية والبوح بما يحتويه النص"[3]، ويأتي العنوان في صدارة هذه العتبات بوصفه "ممثلا لسلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي"[4]، وتورطه في قبول لعبة القراءة والدخول في متاهات المتن النصي معرفةً واستكشافاً.



إنّ العنوان على هذا النحو إنما هو "بنية معادلية كبرى طرفاها -العنوان: النص- وربما شكل بنية رحمية تولد معظم دلالات النص."[5]، إذ تتأكد العلاقة بين الطرفين في تجليات العتبة العنوانية داخل المفاصل السردية للمتن، ولا تركن بطبيعة الحال إلى كينونتها الصغرى على رأس النص وفي سقفه لتكتفي بهذا الحضور الابتدائيّ للعتبة العنوانية، بل تتوغل عميقاً في باطن المتن لتؤلّف حضورها المطلوب في الوقت المناسب والعميق والمثري.

تتكشّف لعبة العنونة في رواية "ماء الورد"[6] لنورة محمد فرج عن قصدية ناعمة في التركيب اللغوي العنواني التضايفي "ماء/الورد"، فمفردة "مـاء" النكرة الخبريّة تحيل على كلّ شيء حيّ بوصفه أداة الحياة الأولى التي لا غنى عنها حتى تستمرّ الأشياء في الوجود والنموّ والبعث، أمّا لفظة "الورد" فإنّها ذات طبيعة أنثوية ناعمة تفصح عن حضور الطبيعة بأجلى صورها وتمنح مفردة "ماء" حقّ التعريف، ليحتشد التعبير العنواني الكلي "ماء الورد" بدلالة بالغة النعومة لها علاقة بفكرة التزيين أو التحلية أو غيرها من الفوائد الطبية والعلاجية، فضلاً عن قربها الشديد من الجوّ السحري الذي زحف على طبقة من طبقات الحادثة الروائية وصلتها على نحو أو آخر بهذه الفكرة، على الرغم من أنّ وظيفته الأسـاس في الرواية هو لصناعة حلوى (الفالوذج)، وهي حلوى تراثية قد تصنع من الدقيق والسكر، أو من السمن والعسل، وثمة حديث ضعيف السند ذكره ابن ماجة وأورده ابن الجوزي في الموضوعات نقلاً عن ابن عباس يأتي على ذكر فوائد هذه الحلوى، وربما ما زال أهل البحرين على سبيل المثال يعرفون حلوى بهذا الاسم، وقد يكون ما زال موجوداً باسم آخر أو تطوّر نحو شكل مختلف عن سابقه.

تتجلّى عتبة العنوان "ماء الورد" في المتن الروائي على أشكال مختلفة لكنّها تتفق في توكيد أهمية

حضور دلالة العنوان وقيمته السردية، إذ كانت وفاة "الأخيفش" وبالاً على شخصية "عابد" المهموم بمهنته في "ماء الورد":

"أنا وحدي وإيّـاك، ماذا أصنع بك يا نبات السّمّ؟

أنا عارٍ هنا بلاك أيّها الأخيفش.

الآن فقط أرتعب من وجود السّمّ بين وردي وماء وردي، سبع قوارير من ماء الورد، خلفهنّ سبع قوارير من السّمّ.

كلّ هذه النّباتات لك، ماذا أفعل الآن بها؟ رحمك الله، وليرحمنا نحن أيضاً، من وشى بك؟ وهل وشى بنا أيضا؟

وحـدكَ تعلم حقيقة ما بين هذه الـورود، وحدكَ تعلم أنّ ما بينها هو أصل السّموم عندك".[7]

يظهر ماء الورد هنا بوصفه نقيضاً للسمّ ممّا يضاعف من قيمته الإيجابية على مستوى صناعة الحلوى أو الـدواء، فإذا كانت وظيفة السمّ هي القتل في الأغلب الأعمّ فإنّ وظيفة ماء الورد هي استجلاب الصحة والحياة والسعادة، وبينهما هنا في طبقة من طبقات الرواية خيط رفيع لا يمكن لمن لا يعرف حقيقة القوارير أن يفرّق بينهما في معادلة سيميائية هادفة وقصدية، وهذه الثنائية التي تنطوي على مفارقة من نوع ما بين السمّ وماء الورد تزحف سيميائياً باتجاه المقولة الجوهرية التي تسعى الرواية إلى طرحها، على صعيد الحادثة الرواية وعلى صعيد الشخصيات وعلى صعيد الأمكنة والأزمنة أيضاً.

يـؤدي مـاء الـورد فضلاً على هـذا وظائف أخرى لها علاقة بالإبهاج وبعث المسرّات في نفوس مستخدميه، فتروي "ليلى" ذلك حين سألت "عابد" عن الفالوذج وحالاته وعن "ماء الورد" أيضاً في سياق سعيها لمعرفة كلّ ما له صلة بحبيبها "عابد":

"كلّما لقيته كان يقول عن متعته في صنع الفالوذج، أخـبرني كيف يكون طعمه إن عُمل بالسكر، وكيف يتغير الطّعم إن عُمل بالعسل. أخبرني عن ماء الورد، وأحضر لي قنينة منه، تنشقتها صباح مساء وقبل نومي وحين استيقاظي".[8]

فماء الـورد إذن له رائحة يمكن استنشاقها صباحاً ومساءً وقبل النوم وحين الاستيقاظ إذ هو يمنح المزاج الرائق والإحساس بالرغبة في الحياة، ولاسيما أن "عابد" يشتغل في مهنة يعدّ ماء الورد فاعلها الأساس وهو يبحث عنها في كلّ مكان من أجل استمرار مهنته، ويصرّح بذلك كلّما سأله أحد عن رحلاته من أجله:



نورة محمد فرج

"ها قد وصلتُ البوابة العظيمة. وجوه الحرّاس نصف نائمة، نصف تَشْعُر بالقرف، قبلي تاجران وخلفي تاجر ومسافر، سألني الحارس في أسفل الباب العالي: أين تذهب يا عابد؟

قلت: إلى بلدة قبّرات لشراء ماء الورد".[9]

فبلدة "قبّرات" هي المكان المقصود لجلب ماء الورد، وكانت "ليلى" تنغمر في كلّ ما له علاقة بالماء والورد حين تشعر أنّ ذلك يمنحها السعادة والأمان، وقد تغامر أحياناً في التعرّف على المصادر والأصول التي تأتي منها أوراق الورود:

"في صغري كان هناك سبيل ماء صغير، أرى فيه دائماً أوراق ورد كثيرة، لا أدري من أين تأتي، حاولت مرّة تتبّع مساره كي أرى أشجار الورد هذه، لكنّ السّبيل بدا طويلاً عليّ، وخشيت أن يبحث عنّي جدّي فلا يجدني ويأخذه القلق، فرجعت. كنت أحبّ أن أمدّ يدي وأتلذّذ ببرودة الماء وبملمس الأوراق الرقيقة وهي تعلق بأصابعي، ثمّ أرفعها إلى وجهي، وألصقها بخدّي، فأشمّ رائحة ناعمة، وأشعر أنّي أميرة، تطلع للمرّة الأولى على الدّنيا".[10]

يستحضر "عابد" فضاء ماء الورد في محنته وهو داخل القلعة بوصفه صورة من صور المخلّص والملاذ التي بوسعها تخفيف المعاناة وتخصيب الأمل، فهو مفتاح مهم من مفاتيح الخلاص والبهجة وشحن المعنويات باتجاه طاقة إيجابية أعلى:

"وانتبهت إلى السُّمك العظيم لجدار القلعة، عشرون ذراعاً أو تزيد.

كم تمنّيت لو أشمّ ماء الورد في تلك اللحظة، لو أنّي أرى لمعة قواريره.

لو أنّي أركب حصاني، وأطير به إلى قبّرات لشراء ماء الورد حقّاً كما قلت لحرّاس سور المدينة، أريد أن أخبّ الأرض خبّاً، وأن أشعر بالرّيح على وجهي، وبملمس اللجام وبعُرف حصاني بين أصابعي، لو أنّي أمسك الصّولجان وأقذف بالكرة عالياً، عالياً فوق رؤوس الخلق".[11]

وحتى بعد نجاح عابد وصاحبيه في العثور على كنز القلعة من الذهب والأحجار الكريمة والخلاص من فخّ الضياع والموت في تيه القلعة، ظلّ ماء الورد هو الهدف وهو المقصد فهو أكبر من الثروة وأكبر من الذهب، وما صناعة الفالوذج سوى تميمة من تمائم ماء الورد في إنتاج سيمياء اللذة والحلاوة:

"مرّ عابد قبل ظهر اليوم، أعطاني مالاً وطلب منّي أن آخذه إلى امرأة الأخيفش، وأن أقول لها إنّي سآتي كلّ مطلع شهر بمثله إن شاء الله، وأمرني أن آخذ سعيداً معي، فلا يعلم أحد أي أمر يمكن أن يحدث، المدينة هادئة الآن، ولكن لا نعرف ما قد يفعل أيّ بشر وهو بغير والٍ، حتّى الشرطة لا يُؤمن جانبهم.

أمّا هو فقال إنه سيذهب إلى قُبّرات لشراء ماء الورد.

قلت: ليس هذا وقت السّفر.

قال: ليس سفراً، قُبّرات قريبة، أعود الليلة أو غداً نهاراً إن شاء الله، بغير ماء الورد لا يمكن أن نعمل الفالوذج".[12]

لا تكتمل عودة "عابد" من محنته إلا بماء الورد الذي يجعل "ليلى" أسعد إنسان في الوجود، فهو عند ليلى قرين عابد لا معنى لأحدهما من دون

الآخر، ويظل العين على يوم العرس بعد انقضاء ليالي رمضان حيث تقف الرواية عند اليوم التاسع والعشرين منه ليبقى إكمال العدّة على الحدث والشخصيات والتخييل القرائي الذي يتبع نهاية الرواية:

"استيقظت فجر اليوم من النوم سعيدة، فقد أحضر لي عابد أمس بعد صلاة التّراويح قارورة ملفوفة بقطيفة حمراء، فيها دهن مركّب من الرّيحان وماء الورد الجوري. ربّما الآن أنا المخلوق الوحيد السّعيد في لظى، لا يهمّ، فقد عاد عابد لي، ومهما يكن، وعلى الرّغم من كلّ شيء، سنقيم عرسنا إن شاء الله بعد العيد، فقط أخشى أن تحدث كارثة من كوارث هذه المدينة."[13]

كي يكون العنوان "ماء الورد" حاضراً في طبقات المتن السردي حضوراً لافتاً ومميزاً بوصفه أداة فاعلة ومنتجة من أدوات الحياة والبهجة والسعادة، فهو عنوان مفصليّ لا يتوقّف عند حدود "النصّ الصغير" في عتبة العنونة بل ينغمر في أعماق "النص الكبير/ المتن" ويفعل فعله فيه، بما يوفّر لعتبة العنوان قيمة سيميائية أكبر وأعمق وأوسع.

استراتيجية المكان الروائي

يوصف المكان بأنّه في جوهره الفلسفي أداة من أدوات الحرية إذ يتحرّى الإنسان في هذا المجال "استخدام المكان ومحاولته أن يجعل المكان – على الرغم من محدوديته- حقلاً واسعاً يتحرك فيه كيفما شاء."[14] في ظلّ فهم طبيعة الأمكنة وفلسفتها ضمن فضاء "المكان التصوري، والمكان الإدراكي الحسي، والمكان الفيزيائي، والمكان المطلق".[15]، والعمل على شحذ نوع المكان بطاقة إنسانية تمنحه هذه القيمة.

وحين يتحول المكان إلى العمل الأدبي بوصفه عنصراً أصيلاً فيه إنما يكتسب قيمة جديدة مضافة لأنّ النص الأدبي من دون مكان يفقد خصوصيته ومن ثمّ أصالته[16]، وقد أشار المشتغلون في حقل السرديات إلى مصطلحات مجاورة للمكان الروائي مثل "الحيّز" و"الفضاء" وغيرها واجتهدوا في تغليب مصطلح الفضاء الذي يشير إلى "المسرح الروائي بأكمله، ويكون المكان داخله جزءاً منه"[17]، وذلك لأنّ المكان الروائي داخل الفضاء "ليس هو المكان الطبيعي أو الموضوعي وإنما هو مكان يخلقه المؤلف في النص الروائي عن طريق الكلمات ويجعل منه شيئاً خيالياً"[18]، لا صلة له بالواقع حتى وإن تسمّى بأسماء واقعية معروفة إذ المكان الروائي هنا لا يعبر عن مرجعيته الواقعية بل "عن مقاصد المؤلف"[19]، وعلى الرغم من ذلك "يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع"[20]، وهذه هي خصوصية العمل الروائي القائم على الإيهام بالواقع حين "يرسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بواسطة اللغة ممكناً"[21]، وهذا هو ما يجعل المكان الروائي مكتظاً بقيمة وجودية وكتابية وذهنية كبيرة تعمل على توكيد الحادثة الروائية، وتمكين الزمن الروائي، وتسهيل حركة الشخصيات الروائية، وفتح السبل السردية الأخرى على كيان سردي روائي عصبهُ وإدامهُ وسرُّهُ هذا المكان الذي ما يبرح يتجلّى في كلّ صفحة من صفحات الرواية، ويعزّز المقولة الروائية التي يقترحها المؤلف الحقيقي ويحمل أوزارها الراوي.

تشتغل "ماء الورد" على المكان في ستراتيجية بنائية تقوم على لعبة الصناديق المكانية التي تبدأ من الصندوق الأكبر الموسوم باسم المدينة "لظى"، ولا شكّ في أنّ التسمية ذات الطبيعة التي تحيل على الفضاء الرمزي في تفكيك معنى "لظى" ودلالاته في المعجم العربي هي التي تؤلّف البنية الصندوقية للمكان، إذ هي بهذا المعنى تتكوّر على نفسها دلالياً كي تمنح المعنى قوّة الحضور في الذاكرة القرائية، يأتي بعد ذلك صندوق مكاني أصغر داخل الصندوق الأكبر هو "القلعة" التي لا تحتاج إلى أيّ تأويل لتوكيد طبيعتها الصندوقية، فهي بما تنطوي عليه من أسرار قصيّة في الذاكرة التاريخية للقراءة تتمخّض عن بنية صندوقية تمثّل جوهر الحكاية التي تنهض عليها الرواية، وهذه القلعة تتألّف من مجموعة طبقات لتمثّل كل طبقة منها بما تحويه من أسرار صندوقاً أصغر يرسم مع الصناديق الأخرى صورة "المتاهة".

الصندوق المكاني الأكبر في الرواية هو المدينة "لظى" حيث تعرّفها "ليلى" منذ البدء تعريفاً وافياً بحكم صلتها بها واندماجها معها، ويخضع الاسم عند ليلى لمجموعة من التفسيرات أو التأويلات أو الحجج إذ تبدأ بالتعريف باسمها الشخصي واسم مدينتها، ومن ثمّ البحث في إشكالية تسمية مدينتها "لظى":

"اسمي ليلى، واسم مدينتي لظى. قيل هي لظى لأنّها تتلظّى بالشّمس معظم أيّام السّنة، وتلك رواية ضعيفة. وقيل إنها تتلظّى بفعل من سكنها من سلالاتٍ كفرة أغبياء يرجعون إلى أبي لهب -شواه الله في جهنّم- الّذي عبر هذه المدينة عبوراً طويلاً ذات رحلة من رحلاته إلى الشام، وثمّة موضع يسمّى (قدم لهب)، فيه أثر قدمه، وهذه رواية لا أرفضها، وتعجبني."[22]

فيظهر التفسير الأول ذو الطبيعة اللغوية المعجمية وهو ينفتح على روايات قريبة من هذا المعنى ومتشابكة معه، والتسمية بلا أدنى شكّ بفعل طبيعتها الدلالية والإيقاعية ما تلبث أن تذهب فوراً نحو هذا التفسير المنطقي المنشغل بالمعنى الأول، على الرغم مما يشوب بعضها من ضعف أو يتراوح بين القبول والرفض حين يتحوّل إلى مجرّد وجهة نظر، غير أنّ رواية الجدّ "جدّ ليلى" تذهب مذهباً آخر ذا طبيعة شعرية رومانسية لكنّها محبّذة سردياً فلها طاقة سردية بالغة التأثير في متلقّيها، وتنفتح في الوقت نفسه على مجالات مكانية رحبة لها علاقة بالموروث والدين وما أشبه:

"غير أنّ الرواية الّتي كان جدّي ينكرها دوماً، حتّى كفّ عن ذلك بتقادم عمره، هي أنّ المدينة كانت في الأصل بيتاً يتيماً بناه عاشق تلظّى قلبه من تزويج معشوقته -لا بارك الله في أهلها- إلى ابن عمها، فغادر المسكين مدينته، إلى مقام شجرة وحيدة، قرب واحة غير معلومة، واستظلّ من لظى قلبه بها، واتّخذ قراره أن يستقرّ ههنا، فبنى لنفسه بيتاً، ثم ما لبث أن لحقه وجاوره أعداد من عشاق فروا بقلوبهم، وصاروا يبنون بيوتاً لهم، ويدوّنون أعلى أبوابها أبيات شعر حزينة. يقولون إن ذلك حدث في زمن الجاهلية، ويقولون أيضاً من يريد أن يسلو، فعليه أن يذهب إلى مدينة سلوان، في ربض بيت المقدس، ففيها عين ماء من يشرب منها

يسلو ما به، لأنّ ماء زمزم يزور ماء سلوان كلّ ليلة عرفة"[23]

وهي حكاية كاملة تتناسب مع الفضاء الحكواتي الذي تنطوي عليه الرواية برمّتها، غير أنّ رواية هذه الحكايات التفسيرية لمعنى اسم المدينة "لظى" التي تمثّلها هنا شخصية "ليلى" تسعى إلى محاكمة هذه الحكايات بنعومة أنثوية لا ترفض تماماً ولا تقبل تماماً، لكنها تظلّ تتساءل وتوغل من تساؤلها لأجل بلوغ حافة اليقين الأقرب إلى صحة المنطق والعقل والحجاج، فتطلق استفهاماتها الشخصية في فضاء البحث أملاً في إدراك حقيقةٍ ما تنتهي إلى تأجيل الحسم والدخول في أفق الانتظار:

"لكنّ قومنا في اللوعة مقيمون أبد الدهر. ما زلت أتساءل إنْ كانوا عاشقين محرومين، فكيف استطاعوا وحدهم بغير نساء أن يكون لهم بَنِيُّ وسلالات تعمر هذه العشش وتحوّلها إلى مدينة! على الرّغم من هذا فإنّ هذه الرواية تعجبني، وتعجب الجدّات ولا تعجب الأمّهات! وقد كان لي أن أرى في صغري على أبواب بعض البيوت القديمة، عبارات منحوتة فعلت بها الريح فعلها، فما عادت تُقرأ، حرف ناتئ هنا وحرف متآكل هناك، والله وحده يعلم ما المكتوب."[24]

فليس ثمّة من يستطيع القطع برواية معينة من دون أخرى طالما أنّ القضية تنحصر في إطار المحكي لإنشاء سلسلة حكايات لا سند فيها ولا قرينة حاسمة، وعلى كل حال فإنّ هذا التنوع في حضور شبكة حكايات تخصّ اسم المدينة "لظى" إنّما تسهم في تخصيب فكرة الحكي داخل الفضاء السردي العام للرواية، وتضاعف من قوة حضور هذا المناخ في النسق الروائي الأصل القائم في جوهره على بنية المكان الحكائي وستراتيجيته، وتُبقي فضاء الاحتمال مفتوحاً على دلالات أخرى يمكن اكتشافها وإضافتها لما سبق من تفسيرات.

يأتي الصندوق الأصغر من "لظى/المكان الكليّ" وهو "القلعة" مباشرة بعد الصندوق الأكبر كي يهيمن على المساحة الأكبر من الحراك الحكائي السردي في الرواية، إذ تعدّ القلعة المكان المركزيّ الرئيس في الحراك السردي الروائي وتأخذ من مساحة السرد أكثر من الأمكنة المحتملة الأخرى، ففيها يجري الحدث الجوهري الأساس بحثاً عن الكنز في مغامرة لم ينجُ أحد منها سابقاً إذ هي تمثّل مكان الموت الأكيد في النسبة المحتملة الأكبر، وحتى تأخذ القلعة مكانتها هذه في جوهر المحكي لا بدّ من رفدها بتاريخ رصين ومشهود له، يسمح لها بهذه الهيمنة المكانية على الفضاء السردي في الرواية، ولا بدّ من تذكّر ما تحيل عليه مكانية "القلعة" تاريخياً لحضور المعنى الحربيّ المقترن بالمنعة والقوة والصمود والتحدي:

"القلعة، قلعتنا المبنيّة فوق جبل، يقولون إنها بُنيت قبل الإسلام، في عهد قديم جداً، وأنّ الرّوم قد استوطنوها حيناً من الدّهر، ثم خُسِفت فطُمِرت، ثمّ اكتشفها ملك اسمه راسان، واستغلّها وبناها كرّة أخرى، ثمّ لسبب ما هُجرت، وفي عهد عمر بن الخطاب أُعيد بناؤها، وجاء الخلق وسكنوا من حولها."[25]

مما يمنحها قوة حضور مكاني راسخ في الذاكرة القرائية، ولعلنا نلاحظ الزخم التاريخي الموغل في القدم الذي يعطي لهذه القلعة سلطة مكانية لا يمكن الاختلاف حولها، فهي من حيث القِدَم "بُنيت قبل الإسلام، في عهد قديم جـداً"، وهذا القِدَم ضروري سردياً لإلفات نظر القراءة نحو سحر المكان وإشكاليته، فضلاً عن تزويدها بمسحة أسطورية داخل محضن هذا التاريخ "وأنّ الرّوم قد استوطنوها حيناً من الدّهر، ثم خُسِفت فطُمِرت، ثمّ اكتشفها ملك اسمه راسان، واستغلّها وبناها كرّة أخرى، ثمّ لسبب ما هُجرت"، في نظام صوغ حكائيّ سرديّ ذي حساسية درامية دائرية مثيرة، وأخيراً تضع تاريخاً بين يدي رجل مهم في صناعة التاريخ العربي الإسلامي في عصوره الأولى "وفي عهد عمر بن الخطاب أُعيد بناؤها، وجاء الخلق وسكنوا من حولها."، حتى تكتمل صورتها داخل شكل إسلامي مريح ومقنع لمجتمع القراءة بما يوفّر فرصة أكبر للتلقي والتصديق والتفاعل مع خصوصية المكان.

تحفل "القلعة" بشبكة من الأسرار التي تخضع للحكاية أكثر من خضوعها لأيّ شيء آخر من الرؤيات المكانية الأخرى، وتقسيمها على طبقات في الرواية دليل على تسريب فضاء أسطوريّ متلائم مع البنية الحكائية المطلوبة، ويتفنن "ابن المغيرة" في وصف هذه الطبقات وهو يرويها لعابد وصاحبيه "زياد ويوسف" حين يجازف بحياتهم تحقيقاً لمآربه في معاقبتهم وتصفيتهم، أو الحصول على ما تختزنه القلعة من كنوز ثاوية فيه، ومن ثمّ يعالج أمر حياتهم بطريقته التي يضمرها لهم إذا ما نجحوا في العثور على الكنز:

قال: تعلمون أنّ من بنى هذه القلعة حفر تحتها سبع طبقات داخـل الجبل، هذا الكلام ليس قولاً يقوله العامّة، فعندنا في مكتبة القلعة مخطوطات تقول ذلـك، وأكـثر. أوّل طبقة هي السجن العظيم، وأنتم أذكى وأرفع مقاماً من أن أودعكم فيه. أمّا الطّبقة الثّانية حيث رميناكم في اليومين الماضيين، فهي الخزانة الأعظم، خزائن التّماثيل النفيسة، ومن تحتها تبدأ مسألتنا المهمّة، إنّ الطّبقة الثّالثة متاهة، وكما يُشاع، ما من بشر دخلها إلا ولّى بغير رجعة، وبعدها لا نعلم شيئاً عن الطّبقات الأربع، لكنّ ابن عثمان الأقوع كاتب القلعة ذكر في إحدى صحفه المودعة في مكتبة القلعة أنّ ثمّة كنوزاً وجواهر مخبّأة في هذه الطّبقات، وهذه المتاهة إنّما جُعلت لحماية هذه الكنوز، لقد نبشنا على مدى السّنوات الماضية كلّ الأوراق وكلّ الصّحف والكتب في مكتبة القلعة وخزائنها، حتّى لقينا ثلاثة رسوم تصوّر المتاهة، كلّ رسم لقيناه في موضع مختلف، ولا نعلم من عمله، وهل هو أصلٌ أم نسخ، ربما أحدها يعود إلى راضي بن الأبيض المعماريّ الّذي أعدّ رسم هذه القلعة قبل بنائها، لا يهمّ ذلك الآن، المهمّ أنّنا لا نعلم أيّها الرسم الحقيقيّ، ونظراً لذنبكم وذكائكم يمكنني أن أجازف بكم."[26]

القلعة بهذه الصورة التي رواها "ابن المغيرة" صاحب الشرطة تمثّل مكاناً محورياً في ستراتيجية التشكيل المكاني الروائي، وتظهر "المتاهة" في الطبقة الثالثة بوصفها موازياً مكانياً لـ"القلعة" برمّتها في سياق هذا المضمار المكاني المرسوم بهذه الدقة والمقصدية العالية، وعلى الرغم من حِرَفية الوصف المكاني الذي اضطلع به ابن المغيرة هنا إلا أنّ الرسم الحقيقي يبقى غائباً لأنّه سرّ عميق من أسرار المكان.

وهـذا له صلة بحقيقة المدينة وأسرارهـا

الأخرى خارج القلعة فيما يتعلّق بشخصية "الأخيفش" ومهنته التي تخفي كثيراً من الأسرار المهنية ذات الطبيعة الأسطورية في داخلها، ولا يعرف هذه الأسرار سواه فهو صاحب المهنة وحامي سرّها وسرّه لذا فقد تعرّض للقتل بتوجيه من ابن المغيرة صاحب الشرطة، إذ يريد صاحب الشرطة أن يحتكر الأسرار ويهيمن على كل شيء فوق الأرض وتحتها، في ظاهرها وباطنها، في وضوحها وخفائها، في ماضيها وحاضرها ومستقبلها، على نحو جعل من موت الأخيفش قضية كبرى هزّت المدينة وقلبتها لما أثاره موته من ردود فعل كبيرة:

"موت الأخيفش، الأخيفش الذي لم يكن يكاد يُرى، ولا رأى شيئاً من الدنيا، سوى زوجته وأبنائه وقواريره، موته سيقلب مدينتنا."[27]

فهو شخصية استثنائية لها علاقة بوجود المدينة ومستقبلها، ومع أنّ حضوره الاجتماعي كان محدوداً غير أنّ أهميته للمدينة كبيرة لا يمكنها أن تتخلى عنه مطلقاً، فكان موته على هذا النحو مصيبة كبيرة للمدينة وأهلها المحبون له إذ فقده أهله والمحبون والقوارير التي لا يحسن إدارتها غيره، وهو ما أكسبه قوّة الحضور في المكان الاجتماعي والثقافي والمهني الذي ترسمه الرواية على هذا النحو الغزير.

ربما تكون "المتاهة" بوصفها مكاناً صندوقياً داخل صندوق "القلعة" المكان الأكثر حيوية على صعيد التشكيل السردي المكاني في الرواية، وذلك لأنه نقطة الفصل المكانية بين الموت شبه المحقق للمغامرين الثلاثة المرغمين على خوض المغامرة، والنجاة ضعيفة الاحتمال، فحين غار فيه عابد وصاحباه على الرغم منهم حيث وضعهم ابن المغيرة (صاحب الشرطة) يلقون مصيرهم بحثا عن الكنز الموعود، كان احتمال موتهم أغلب من نجاتهم والحصول على الكنز حتى في منظور صاحب الشرطة، غير أنّ المفارقة التي حصلت هي أن ابن المغيرة وهو خارج صندوق "المتاهة" مات قتلاً في حين عاش عابد وصاحباه وأثروا كثيراً بعد حصولهم على الكنز الثمين ونجاتهم من الفخّ اللعين.

كان التنقل بين طبقات المتاهة مغامرة قاتلة لا تنذر إلا بموت وشيك حين صادف عابد وصاحباه تماثيل بلا رؤوس في مكان منها، أو رؤوس تماثيل فقط بلا أجساد، بما تنطوي عليه هذه المشاهدات العنيفة من دلالات وقيم وملاحظات وأقدار محتملة، تجعل من المكان السردي في الرواية عنصراً جوهرياً بالغ الأهمية للحادثة الروائية وللشخصيات وعناصر التشكيل السردي الأخرى، بوصفه المحور الأصل للرواية ومنه تتوزّع الحكايات والتوقعات والاحتمالات خدمة للحادثة الروائي التي تخوض فيها الشخصيات اختباراً مميتاً في حيّز مكاني ضيّق، يجعل من ستراتيجية المكان الروائيّ في الرواية عنصراً فاعلاً ومنتجاً بالغ التاثير في حركية عناصر التشكيل الأخرى فيها.

رواية الشخصيات

يتمخض الروائي أساساً وهو يكتب روايته عن مجموعة من الشخصيات التي يشعر أنها تشغله في عمله هذا، ويمارس على هذا الأساس "تعريف نفسه بأنه كائن تسكنه شخصيات تطالب أن تولد في العالم وأن تنخرط في قصة ما"[28]، لأنّ الروائي لا يسعه إبراز فكرته وتسريدها والتعبير عن قضايا مجتمعه الجوهرية إلا في شخصياته الروائية، فهو يستدعيها من الواقع حين يستبطنه ويستدعيه إلى منطقة العمل الروائي[29]، إذ تبدو في هذه الحالة أكثر وضوحاً بالنسبة للقارئ من الشخصيات الأخرى المتعالقة، فاستبطان الروائي لشخصياته يمثل وعي شخصياته[30] وتكوّناتها الاجتماعية والثقافية والإنسانية عموماً، في ظلّ إدراك فعليّ لدور كل شخصية في نسيج العمل وطبيعة العلاقات بين الشخصيات المكوّنة للنص الروائي، وبما يجعل علاقته بشخصياته حميمية وأصيلة وعميقة على المستويات كافة بحيث يبقى هو حاضراً فيها على نحو ما سواءً أكان مؤمناً بما تقوم به من أفعال سرديّة أم غير مؤمن، فالأصل أنّها منه وإليه وقد يرضى عن بعضها ولا يرضى عن البعض الآخر.

الشخصيات على هذا النحو إنما هي كائنات حية "متخيلة" تتحرك داخل النص الروائي بحرية كاملة كأنها تعيش في الحياة على صعيد الموازاة بين الواقع والخيال، أو أنها (المحرك) الجوهري الذي يحرك الأحداث ويسيرها بدقة وشمولية ومعرفة[31]. ومن دون العناية الكافية والكاملة بدور الشخصيات في العمل الروائي لا يمكن للرواية أن تستقيم على النحو المطلوب والمأمول، ولا يمكن لها أن تعيش في ضمير القرّاء بحيث تتحوّل إلى شاغل أساس من شواغلهم وقضية قرائية فاعلة من قضاياهم.

تنهض رواية "ماء الورد" بصفة أساسية في مستوى تفعيل عناصر التشكيل السردي على الشخصيات بمختلف أنواعها وتمظهراتها وعلاقاتها، ولاسيما شخصية "ليلى" الأكثر حضوراً وبروزاً وتجلياً، وهي تبدأ الحدث السرديّ في اليوم الأول من رمضان وتختتمه في التاسع والعشرين منه، وتضاهيها في الحضور أو تتقاسمه معها شخصية "عابد" حيث تبدأ مسيرتها الحدثيّة في اليوم الثاني من رمضان وتختتمه في الثامن والعشرين منه، وهما الشخصيتان اللتان تعملان في بنية السرد بوصفهما عماد الحادثة السردية وعمودها الفقري حين يلتقيان ويتحابان ويتفقان على الزواج بعد العيد مباشرة.

التعاقب السردي بين شخصيتي "ليلى" و"عابد" يعتمد على تبادل مهمة الراوي الذاتي وهو يجري بلسانين متجاورين ومتباعدين في آن، وهذا التناوب المضطرد والتعاقب الزمني "اليومي" بينهما يجعل منهما الشخصيتين المركزيتين اللتين ينهض الجسد السرديّ الروائيّ بهما، وتبقى الشخصيات الأخرى تدور حولهما بحسب صلة كل شخصية بالدور الذي تقوم به إحدى هاتين الشخصيتين، من حيث الحضور والتأثير والمصير.

تقدّم كل شخصية من الشخصيتين الرئيستين نفسها بطريقة كاملة تقريباً، بدلالة ذاتها الراوية وبدلالة الآخر الشريك، وشخصية "ليلى" ذات الحضور الشاسع والمهيمن والطاغي على مقدّرات السرد في الرواية تقدّم شخصيتها من بداية حفل السرد على هذا النحو، كأنها تروي سيرتها الذاتية المختزلة في مشهد سردي موجز:

"الآن أنا في الثّامنة والعشرين من عمري، مات والداي قبل أن أراهما، وتزوجتُ صغيرة عن لحظة حبّ سريعة برجل ذي هيئة حسنة، لكنه كان مملاً حتّى كاد يصيبني بالمرض، ثم إنّي فزعت من أن يكون لي أبناء يشبهون والدهم هذا! وفزعت أكثر

من أن أقضي حياتي كلّها في سأم معه. أردت الطّلاق فطلّقني منه جدّي. كم كانت حكاية سخيفة! لكنّي عشت حياتي عند جدّي كأميرة فقيرة، أفعل ما أشاء حين أشاء. كثير من المخطوطات، كثير من الرّقص والغناء بصوتي النّشاز المدلّل."(32)

يعكس هذا التقديم المبكّر قدراً من الحرية التي تتمتع بها الشخصية في كنف الجدّ الذي ساعده اهتمامه بالمعرفة منحَ القدر الكافي من الحرية لحفيدته، ولعل عبارة "لكنّي عشت حياتي عند جدّي كأميرة فقيرة، أفعل ما أشاء حين أشاء" تدلّل على قيمة هذه الحرية وتكشف عن وعي استثنائي لشخصية الجدّ في هذا المقام، وتضيف شخصية "ليلى" في كلّ يوم تظهر فيه على سطح السرد من أيام رمضان مظهراً جديداً من المظاهر التي تكوّنها وتصنع لها الملامح المطلوبة، لكنّها تظلّ على طول أيام الرواية الرمضانية قوية ومتماسكة وتحظى بحقوق استثنائية حتى وهي تنتظر عودة عابد التي كان مشكوكاً بها.

فمساحة الحرية التي حظيت بها عند جدّها عبّرت عن استيعاب هذا العصر المنتخَب كي يكون زمن الحكاية "الرابع الهجري" وفهمه الجوهري لحقوق المرأة، مما تفتقده المرأة العربية الآن بعد مرور أكثر من ألف عام على هذا الزمن، إذ لا يمكن إغفال هذه الإشارة الإحالية التي نرى أنّها مقصودة جداً في منهجية الكتابة الروائية للمؤلّفة، وتعدّ من الشواغل الأساسية لطبيعة الفكر الذي يقف وراء الرؤية السردية في الرواية وتحملها الشخصية الأنثوية المركزية الموازية على نحو ما لشخصية المؤلّفة.

أما الشخصية الرئيسة الثانية فهي شخصية "عابد" القسيم الآخر المُناظِر لشخصية "ليلى" في مضمار التشكّل السرديّ للحادثة الروائية، وقد قدّمت "ليلى" شخصية "عابد" مباشرة متكفّلةً بذلك نيابة عنه وعلى نحو كامل في أبعاده العديدة التي تحتاجها آليّة السرد الروائي، وكأنّ الراوي يلمّح إلى أن "ليلى" تعرف "عابد" سيرياً وحسياً وبوسعها أن تعرّف به أفضل مما يتنكّب هو المهمة نفسها:

"اسمه عابد بن محمّد بن جريج بن خالد بن صلاح الدّين بن أسامة بن عبد الله البصريّ النّجديّ. هكذا قال لي، وهكذا قال له جدّه، الّذي كان واحداً من نسّابتنا، يقصده قوم كثيرون من خارج البلاد، وكانوا يغادرونه راضين دوماً. قال لي عابد إن جدّه كان نسّابة نصف صادق نصف كاذب، متى ما راقه أن يكذب في أمر فلان كذب، إن كان فلان هذا من معاتيه قومه أو سفلتهم، ولكنّه مع الأشراف كان صادقاً دوماً.عابد محاط بالكاذبين، أولهم جدّه وآخرهم أنا !أنا أيضاً كنت أتلذّذ بالكذب حين أشاء.

قبل شهور قليلة كنت عند الـورّاق أبي الجود في دكّانه، يومها كان ثوبي أزرق كلون موج البحر الّذي رأيته مرّة وحيدة في حياتي. تلك حكاية لا تهمّ الآن، المهمّ أنّ الوقت كان صباحاً والسوق ضجيجاً، وكنت سمعت عن كتاب يمانيّ حول أصحاب الأخدود، قال إنّ موضعهم مكشوف معلوم الآن. فأوصيت أبا الجود أن يبقي لي نسخة، وما إن صبّحت هذا اليوم حتّى لقيت غلامه جمال الدّين عند بابي بابتسامته وصفّ أسنانه المكسورة، يخبرني أنّ كتابي بانتظاري. هناك، ما إن تناولت الكتاب حتّى سمعتُ قولاً من خلفي: ما للنّساء والكتب؟ التفتّ خلفي فرأيت عابداً! آنذاك ما كنت أعرف اسمه. كلّ ما رأيته هو رجل لطيف المحيا، وغليظ أيضاً! يصل رأسي إلى كتفه! يبتسم بسخرية، حتّى وددت أن أرمي الكتاب الثّقيل الّذي بيدي على قدميه ذواتي الأصابع الكبيرة النّظيفة!"(33).

هـذا التقديم يكشف تمـامـاً عـن رؤيـة الشخصيتين معاً وعن الرؤية التي تشتغل عليها الرواية بأكملها، وهو تعريف تصويري يركّز على ملامح بعينها تخضع لنوع من الانتخاب الدقيق كي يكون عابد كما تشتهي ليلى وكما ترغب، وليكون حضور الكتاب بينهما دالاً ثقافياً على طبيعة العلاقة الوجدانية بينهما وهي تغادر المنطقة التقليدية في الزواج التقليدي، بما يعكس جواً مشحوناً بالثقافة والمودة والمحبة ورؤية الحدود جيداً.

وعلى الرغم من قلّة الشخصيات نسبياً في الفضاء السـردي للرواية إلا أن طبيعة الحادثة الروائية ومنهجها الحكائي لا تتقبّل شخصيات كثيرة، لأنّها تقوم على رؤية سردية تجنح إلى تغليب الخير على الشرّ، وانتصار الحقّ في نهاية المطاف في تناسب مع الموروث الحكائي ذي الطبيعة الأخلاقية وقد ساد في هذا العصر الروائي والعصور التي أعقبته، انطلاقاً من الإيمان بالأخلاقيات العامة التي لم تُطرح في الرواية بطريقة تقليدية فجّة بل جاءت نتيجة طبيعية لتطور الحدث السردي ونموّ حيواته، وقد استغلّ الراوي القلّة النسبية للشخصيات العاملة في الفضاء الروائيّ لتمرير هذه المعاني وتكريسها على نحو ما.

كانت شخصية الجدّ -وهي شخصية مهيمنة بحكم قربها من الشخصية الرئيسة "ليلى"- حاضرةً بقيمها الأخلاقية والثقافية والفكرية، وتؤكّد على نحو ما ذكورية التسريد الحكائي في المشاهد التي تحكيها ليلى، فضلاً على شخصية "الأخيفش" التي تؤدي دوراً في ثنائية الحضور والغياب بوصفها إحدى إشكاليات السرد التي تعتمدها الرواية في مفاصل كثيرة منها، أما شخصية "قسورة" التي لا تخلو من غموض وظهور محدود على مستوى حركية التفعيل السردي في الرواية، فهي شخصية تقدّم حلولاً خفيّة لشخصية "ليلى" في منعطفات معيّنة من الرواية وتبرز في الفضاء الروائي العام بوصفها شخصية تحقق بعض الموازنات في ترتيب البيت الـروائي، وتظهر شخصية "الـوالي" ظهوراً خاطفاً قبل موتها بلحظات كي تكمل مشهد حفل الشخصيات بعد موت شخصية ابن المغيرة التي كانت تتسيّد الموقف السردي السلطويّ في الرواية.

حساسيّة الفضاء السردي

تعتمد فاعلية الحساسية الفنية في الفضاء السردي على التوجّه نحو فهم جديد للممارسة النقدية وهي تعاين النقد وتعدّه "أولاً وقبل كل شيء ليس إلا قراءة،... قراءة لمغامرة ليست فقط مغامرة الشخصيات في المجرى الحكائي، ولكن أيضاً مغامرة الأدوات، والأفكار، والتيمات، بل ومغامرة الأوصاف والصور والكلمات والمشاهد. إنها مغامرة الفضاء الروائي بالمعنى العميق للفضاء"(34)، بما يجعل من مفهوم الفضاء السردي مفهوماً كلياً لا يتوقف عند حدود اصطلاحية أو مفهومية محددة ونهائية وحاسمة، على الرغم من أنّ المرجعية المفهومية والاصطلاحية للفضاء السردي هي مرجعية مكانية بالدرجة الرئيسة، لكنه ينبغي في هذا السياق

"التركيز على أهمية المكان أو الفضاء، وأهمية الموقع، والعلاقات المنسوجة بين العناصر"[35]، وهذا النسيج الذي يتمّ بموجبه تشكيل المنظور النصي العام لحركة السرد هو الذي يقدم لنا فكرة الفضاء في أعلى درجات نضجها المفهومي.

تؤدي مكونات السرد -ولاسيما الراوي- دوراً مهما في هذا الصدد إذ إنّ "الموضوع الرئيس الذي "يخصص" جنس الرواية، ويخلق أصالته الأسلوبية، هو الإنسان الذي يتكلّم، وكلامه"[36]، بعد أن يتشكّل الفضاء السردي على هذا النحو انطلاقاً من شبكة فضاءات ثانوية تؤلّف المعنى العام الكليّ للفضاء السردي، فيبدأ من الفضاء بوصفه معادلاً للمكان، ثم الفضاء النصي، والفضاء الدلالي، وأخيراً الفضاء بوصفه منظوراً أو رؤية[37]، بما يسهم في تحقيق منهجية رصينة تقود إلى تمكين المصطلح من العمل بحرية داخل حقل الممارسة النقدية، ويكون الإنسان سواءٌ أكان مؤلفاً حقيقياً خارج النص أو ضمنياً ذا صلة وثيقة بالراوي أو الشخصية، هو الفاعل الأساس في حشد أطراف المفهوم وطبقاته وظلاله داخل أفق المصطلح لأجل أفضل ممارسة نقدية ممكنة في تضاريس النص ومساحاته.

يتراوح الفضاء السردي في رواية "ماء الورد" بين الحلم واليقظة، وينهج نهجاً تاريخياً في صياغة نموذجه الحكائي على صعيد معالجة الحادثة الروائية بأدوات تراثية تنتمي إلى العصر الذي اختاره الراوي لعرض الحكاية، ويتّخذ الراوي من أدوات هذا العصر الثقافية والأسلوبية والاجتماعية والثقافية وسيلة للمحكي السردي في الرواية، على نحو يتناسب مع تاريخية الحادثة الروائية لغةً وشكلاً وفعاليات وتمثّلات وحساسيات، فالراوي اختار زمن الحكاية في القرن الرابع الهجري بحيث تكون الحبكة والأسلوب والعرض السردي الروائي كلها ضمن أفق هذا العصر، وهو أسلوب سردي تعبيري سليم من ناحية تماهي لغة الرواية مع حادثتها السردية وتفاصيلها الحكائية، إذ تستجيب عناصر السرد وفعاليات الحادثة الروائية والشخصيات والأمكنة استجابة كلية لهذا الجوّ وتنفعل به على نحو مناسب.

يمكن النظر إلى مكانية "المتاهة" داخل "القلعة" وما يصاحبها من تيه على أنها أحد أمكنة الفضاءات السردية المقصودة في الرواية، فحالة التيه التي يضيع فيها عابد وصاحباه داخل المتاهة تصنع لهم فضاءً مكتظاً بالخوف والرعب والأمل والحياة والموت، في مزيج مروّع من الإحاسيس والمشاعر والاحتمالات لا نهاية واضحة لها:

"المتاهة من التّيه، والتّيه هو الضّياع، كنّا نحاول ألّا نفكّر في الّذين ضاعوا هناك بالأسفل، ولأيّ سبب دخلوا، أو أُدخلوا مثلنا، علينا أن ننفذ إلى الطّبقات ونخرج في أيّام معدودات. لو أنّنا سنموت بضربة سيف فذلك أهون، أمّا أن نموت على أيّام طويلة من الجوع والعطش فذاك ما لا طاقة لنا به. سبق لي أن رأيت الفاقة تدخل بلداناً فتخرج العظام من الصّدور، رأيت الغضب ثمّ الوهن، ثمّ كيف يتحوّل الإنسان حيواناً وحشيّاً، وليس منّا من يريد ذاك، كنّا نريد الحياة، وإن كان لا بد من الموت فإنّي أريد موتاً مشرّفاً في معركة، لا متعفناً في قبو بين حجارة مصفوفة. ثمّ ماذا قدّمت لحياتي؟ صلّيت صلاتي ودفعت زكاتي، وما حججت، وما طلبت العلم إلّا في صغري، آنذاك كنت أتمنّى أن أكون ممّن يكون أكثر سفرهم في طلب العلم على أرجلهم، لكنّني انضممت للجند راكباً على حصاني بين البلدان، ولو متّ الآن فما سيبقى منّي هو كتب خلّفتها وقفاً بمسجد كنت سكنته مرةً بحرّان."[38]

الحوار الذاتي الذي يخوض فيه "عابد" يرسم بدقة مسار الفضاء السردي الذاتي الذي وجد نفسه فيه مرغماً، فالتيه هنا لا يتوقف على صورة المكان المميت فحسب بل على استرجاع صورة الذات وهي تعيد حساباتها وتمتحن مسيرتها، وتعوّل على ما تركته هذه الذات مما يمكن أن يحسب في ميزان حسناتها فيكون لها أثراً ما، وهي أشبه ما يكون بمعادل موضوعي للحال التي وجدت ذات "عابد" وضعها البائس فيه وقد أذن موعد رحيلها من دون آثار كبيرة تحسب لها "ولو متّ الآن فما سيبقى منّي هو كتب خلّفتها وقفاً بمسجد كنت سكنته مرةً بحرّان"، وهو ما يجعل الفضاء السردي للذات الساردة في أضيق حالاته.

الفضاء الأدبي الذي يحيط السرد بمعنى التراث ونكهة التاريخ يحشد آليات السرد وموضوعاته وقضاياه وشواغله في أسلوبية واحدة، تحاول التوسل بمعطيات التشكيل التراثي التعبيري للمثول بين يدي العصر الذي تحكيه الرواية، وتعدّ حادثة موت الأخيفش على سبيل المثال محوراً مركزياً من محاور الرواية على أكثر من صعيد وتمثل المحرق السردي الأكثر حراكاً في الرواية، فضلاً عن مقتل ابن المغيرة وموت الوالي وكشف سليمان بن الوطار قاتل الاخيفش، وهي تشتغل في مرجل سردي واحد ومشترك ينفتح على الفضاء السردي الذي يتراوح بين الحلم واليقظة.

يأتي اختيار زمن الحكاية في القرن الرابع الهجري بحيث تكون الحبكة والأسلوب والعرض السردي الروائي كلها ضمن أفق هذا العصر وتقاليده الأسلوبية والتعبيرية، وهو أسلوب سردي تعبيري سليم من ناحية تلاؤم لغة الرواية مع حادثتها السردية وتفاصيلها الحكائية، ويمضي الفضاء الأدبي في تشكلاته التي تحيط السرد بمعنى التراث ونكهة التاريخ وتدمغه بدمغتها على صعيد اللغة والصورة ووسائل التعبير الفنية كافة.

ثمة شبكة من العلامات السيميائية التي يمكن أن تحيل على حساسية الفضاء السردي وتكشف عن الأطروحة الثقافية التي تشتغل عليها الرواية، وتتمثّل في تصوير حالات تتعمّق في دلالة المعنى الروائي الطالع من جسد كل حالة:

"مكتوب على باب القلعة: "إنّ المُلكُ إلا لله". ومكتوب على باب سور مدينتنا: "ما القلب إلا لظى". على جانبي هذا الباب عمودان عظيمان، عليهما علامات تمتدّ من أعلاهما إلى أسفلهما، خطوط صغيرة مائلة وملتوية، محفورة بعمق، لا يعلم أحد ما هي هذه العلامات، يقول جدّي إنّه سمع من قبله يقولون إنّ العبيد الّذين بنوا السور كانوا غاضبين وحانقين على الغلظة الّتي يُعاملون بها، لذا قرّروا أن يتركوا آثارهم علامةً تغيظ أصحاب السّور الّذين أرادوا البناء كاملاً لا عيب فيه. لكنّ أصحاب السّور ما انتبهوا للعلامات، رأوا عمودين عملاقين جبّارين، وسوراً عظيماً".[39]

وهذه الإشارة تعكس حساسية الأثر السردي القائم على المفارقات في بناء السلوك الثقافي للحالة المُراد تثبيت أصولها في طيّة سردية من

طيّات الحدث الروائي، ويشكل الحوار المستمر بين شخصيّتي الرواية "ليلى" و"عابد" جدلاً وصراعاً نفسياً بين اليأس والأمل:

"عابد يكره المدينة، هو لا يعرف من وشى به وبأصحابه، صار يرتاب في الجميع، وأنا أقول له إنّه سينسى بمرور الوقت وستعود الطّمأنينة إلى قلبه."[40]

حتى تتفرّد "ليلى" في وصف مشهد الختام حين تصل الأيام إلى التاسع والعشرين من رمضان، وهو اليوم الذي ينتهي فيه رمضان ويحلّ العيد حيث تنتظره بشغف لإقامة عرسها على "عابد" في ربوع مدينة كلّ ما فيها غامض وواضح في آن:

"مدينتي حكايات الرّواة وأحلام الشّياطين، ضلالاتٌ وبكائياتٌ من ترف.

اليوم هو التّاسع والعشرون من رمضان، لسنة تسعة عشر وثلاثمئة للهجرة. أوّل الصّبح نودي في المدينة بأنّ الوالي الجديد قد وصل المدينة مع قاضيه ومفتيه، وما كاد يُؤذّن لصلاة العصر حتّى نادوا بأنّ والينا الجديد سيخطب بنا في صلاة العيد. هلال الصيقل، قائد الجند في وهنان، أرض البحر، ولّاه الخليفة على لظى ونواحيها. هناك من يقول إنّه زاهد تقيّ نقيّ، وهناك من يقول إنّه فتّاك أشر، وحده الله يعلم، فمن يصدّق أولئك المعاتيه العتاة الزّناة الجناة! بعد بضع سنين سيقولون إنّ صاحب الشّرطة قُتل على باب المسجد، وهو خارج من صلاة الجمعة، فيرثي النّاس للتّقيّ الورع المقتول، ويلعنون قاتله، ولا يعود يذكر أحد فارساً ابن الإمام الفقير. أين ذهبت القصائد الثّلاث الملعونة؟ وأين ذهبت القصيدة الحمراء؟ لست أعلم، ربّما في خزائن القلعة، ربّما متطايرة هنا أو هناك بين جدرانها."[41]

تنتقل ليلى في مشهد الختام السردي وهي توشك أن تغلق نافذة السرد نحو الذاكرة القرائية الثقافية كي تستمد منها لقطة مشحونة بالمفارقة، وهي مفارقة لا تبتعد كثيراً بالتأكيد عن حساسية الفضاء السردي في الرواية تتعلّق بالحجاج بن يوسف الثقفي، وتنتخب حادثة ذات طبيعة سيميائية فيما يتعلّق بالنموذج السردي الحاضر في هذه الرواية:

"وأنا، يلحّ عليّ خبر كنت قرأته ذات مرّة في كتاب عظيم، فيه فصل عن الحجّاج بن يوسف الثّقفيّ، بكلّ صلفه وغروره، وسطوته وقوته وبأسه وسيفه، غير أنّي من ذلك كلّه ما حفظت إلا هذا الخبر: "قيل إنّه أُتي الحجّاج بصندوق مقفل، كان قد أصيب به من خزائن كسرى، فأمر بالقفل فكُسر، ولما فتحه وجد فيه صندوقاً آخر مقفلاً، فقال الحجّاج: من يشتري هذا الصندوق المقفل بما فيه ولا أدري ما فيه؟ فتزايد عليه أصحاب الحجّاج حتّى بلغ ثمنه خمسمائة ألف درهم، فأخذه الحجّاج وسلّمه إلى مشتريه، وطلب من المشتري أن يفتحه أمامه ليرى ما يحويه بداخله، ففتحه صاحبه بين يدي الحجّاج، فإذا بورقة بداخله مكتوب عليها: "من أراد أن تطول لحيته، فليمشّطها من أسفل"."[42]

لا شكّ في أنّ "الصندوق" هو السرّ المخفي الذي يغري ويغوي الآخر المغامر بمعرفة هذا السرّ واحتكاره، وما محاولة الحجاج سوى لعبة أراد منها امتحان براعته وحنكته واختبار نفاق الآخرين المحيطين به لإرضائه وإنجاح محاولته، فضلاً على رغبة الإنسان في المجازفة بكثير من المال لأجل لذّة المغامرة حين تكون المغامرة نفسها هي الحصيلة، ولعلّ هذه الحكاية القادمة من أعلى سقف السرد الروائي تناظر حكاية مغامرة عابد وصاحبيه الاضطرارية لفتح صندوق القلعة والحصول على الكنز، وما ذكر صفات الحجاج " بكلّ صلفه وغروره، وسطوته وقوته وبأسه وسيفه" إلا مناسبة لمضاهاة صفات ابن المغيرة والوالي وغيرهم من أصحاب الحكم، مع أنّ الحجاج في هذه الحكاية يبقى قوياً في حين يسقط ابن المغيرة صاحب الشرطة قتلاً ويموت الوالي سقماً في حكاية الرواية، ويبقى الصندوق المقفل هو موطن الفعل السردي في القلعة بعد أن يُفتَح الصندوق ويظهر الكنز، وصندوق الحجاج بعد أن يُفتَح ولا يُعثر سوى على تلك الوصية "النكتة" بثمن باهظ مقداره "خمسمائة ألف درهـم"، يخسره أحد أصحاب الحجاج المغامرين لكنه قد يكسب ثقة سيّده بعد حين.

تعود الرواية في عتبة الخاتمة على حساسية "الراوية" القديم وهو ينقل الأشعار والأخبار والحكايات ويتدخّل كثيراً في صوغها وإعادة إنتاجها وإنتاجها أحياناً، ويقترن ذلك موضوعياً بحادثة سرقة كتاب "الأغاني" وكتاب "أصحاب الجنّ" اللذين صرف جدّ ليلى السنوات الطوال في تأليفهما على يد شخصية الضيف المدعو "الاصفهاني" الذي قضى يوماً في ضيافة الجدّ وسرق الكتابين وهربَ إلى ما إلى حيث لا يدري أحد.

ويعرف الكتابان اليوم باسم مؤلّفهما "الاصفهاني" دلالة رمزية على وجود ظاهرة النحل والانتحال ورواجها في تلك العصور، فضلاً عن حضور فضاء الوراقة والوراقين لدعم حضور فكرة "الراوية" مصاحباً للمكوّن الأساس في السرد الروائي الحديث وهو "الراوي"، والراوي في هذه الرواية راويان يتمثّلان على شكل شخصيتين رئيستين يتناوبان السرد بين يوم رمضانيّ وآخر، وكل يوم رمضاني يكون الحكي فيه من حصّة أحدهما في استعادة مشتركة لليالي ألف ليلة وليلة على نحو مختلف طبعاً.

تقانة اليوميات

تعتمد رواية "ماء الورد" في تشكيلها السردي العام على تقانة اليوميات "الرمضانية" ابتداءً من الأول من رمضان المبارك حتى التاسع والعشرين منه، ولعلّ التوقّف عند اليوم التاسع والعشرين من دون إكمال العدّة في "الثلاثين" ينطوي على دلالة في أنّ هذه الأحداث التي جرت في القرن الرابع الهجري بوصفه عصر النهضة الإسلامية التي بلغت أوج تقدّمها الحضاري على المستويات كافة، تركت مجالاً لاستكمالها في عصور لاحقة تبني على ما تحقق وتطور ما وسعها التطوير لأجل مستقبل عظيم منتظَر لهذه الأمة، وقد سعت الروائية أن تتقمّص الروح الأسلوبية للكتابة العربية في هذا العصر وتستعين ما استطاعت بالحساسية التراثية الإسلامية للتعبير عن جوهر الحدث السرديّ في الرواية، ويؤدي العدد بسيميائه المعروف دوراً في بناء الذهنية السردية العام التي تحكم حركة السرد في الرواية.

يعدّ فن "اليوميات" أحد مصطلحات السيرة وهو "سرد سيريّ يخضع خضوعاً كاملاً لسلطة الزمن اليوميّ، ويتقيّد كتابياً بالظروف الزمكانية والنفسيّة والاجتماعية لكيفية اليوم الذي تسجّل

فيه كلّ يومية، كما يستند شكل اليومية -لغة وتشكيلاً وخطاباً- إلى طبيعة الأحداث الشخصية أو المحيط أو الماحول ـ شخصية، فتكون قصيرة أو متوسطة الطول أو طويلة، وتكون قائمة على حدث واحد أو مجموعة أحـداث، وتكون ذات حيوية وحرارة وإثارة وتنوّع أو أقلّ حيوية وإثارة وتنوّعا، وتُظهر حماس الـراوي أو قلّة حماسه، وتكون ذات طابع حكائيّ أو وصفيّ أو قد تكتفي بالإشارات والملاحظات والبرقيات. ويجب أن تتمتع اليوميات بخيطٍ سرديّ عام يربط شبكة اليوميات بمقولة أساسية ومركزية، تُظهر ضرورة تسجيل هذه اليوميات في زمكانية فيها من العمق والإثارة ما يستوجب هذا التسجيل، ويعكس أهمية خاصة مشفوعة بذكاء حاد في أسلوبية الكتابة المعتمدة على التركيز والتكثيف وحدّة الالتقاط وحساسيّته، فضلاً عن الاقتصاد الشديد في لغة السرد. وهي لا تعتمد على آليّات السرد الاسترجاعيّ كما هي الحال في السرد السيريّ، لأنّ الزمن الحاضر "الآني" هو الزمن المهيمن في اليومية، لذا فهي تفتقر إلى صورة الترتيب الزمنيّ التصاعديّ الذي نجده في السيرة."[43] لكنّ الجديد في يوميات الرواية هنا أنها تسجّل يوميات شخصين اثنين بلسانين وراويين أحدهما "ليلى" والآخر "عابد"، لما يوجد من تفاعل وتمازج كبيرين بين سيرتيهما داخل النسق السيري الروائي إذ هما يتسيّدان هذه اليوميات ويحيلان على الشخصيات الأخرى السائدة في الرواية.

تقوم رواية "ماء الـورد" على آليّة التعاقب اليوميّ لأيام شهر رمضان التي هي في الظروف الاعتيادية ثلاثون يوماً أو تسعة وعشرون يوماً في التقويم الهجري، في حين يكون الشهر في التقويم الميلادي ثلاثين يوماً أو واحد وثلاثين يوماً عدا شهر شباط "فبراير"، يبدأ اليوم الأول من رمضان على يد شخصية "ليلى" الراوية، يعقبها اليوم الثاني من رمضان على يد شخصية "عابد"، ثم ليلى ثم عابد حتى اليوم التاسع والعشرين من رمضان تختتم به شخصية "ليلى" يوميات الرواية، وهو ما يجعل زمن الحكاية الروائية ينحصر في الأيام التي تسجّلها الأجندة الرمضانية "29" يوماً، حيث يتوقف السرد عن النقطة الزمنية لليوم التاسع والعشرين من رمضان، فيكون بعدها بالتأكيد أول أيام عيد الفطر المبارك فتنتهي الأحداث التي تنمو بين أحضان هذه الأيام، إذ تعرض كل يومية من هذه اليوميات طرفاً من أطراف الأحداث التي تمرّ على مدينة "الظى" وشخصياتها الرئيسة والثانوية في محفل الرواية، وتسهم يوماً بعد آخر في رفع بنيان الحادثة السردية وتشييد معالم الفضاء الـروائي، ولو ندقق ملياً في تفاصيل كل يومية سنجد أنّ التعاقب اليومي للأحداث يأتي متسلسلاً على نحو عمودي وأفقي معاً، بحيث يكون الولاء السرديّ للحادثة أكثر منه للشخصية كما هو العُرف السردي التقليدي في فن اليوميات بوصفه أحد أشكال السيرة الذاتية.

وإذا ما جاز لنا أن نعدّ ملحمة "ألف ليلة وليلة" يوميات شهرزادية على نحو من الأنحاء بدلالة تعاقبها السرديّ اليوميّ "الليلي"، على أساس أن أحداث الحكي تحصل يومياً في الليل فقط حين يدرك شهرزاد الصباح فتكفّ عن الكلام المباح، فإنّ التناظر بين يوميات "ماء الـورد" الرمضانية و"ألف ليلة وليلة" تأتي من سيمياء العدد، فالليالي الألف من ألف ليلة وليلة لم تتمكّن من تحقيق هدفها المرجو في تدجين حسّ الذكورة المجرمة لدى شهريار، مما اضطرها العبور إلى ليلة أخرى مضافة تتحقق فيها المقاصد السردية، وتعمل رواية ماء الورد على العكس من ذلك فتعمد إلى إنقاص يوم من أيام رمضان الثلاثين لتكتفي بتسعة وعشرين يوماً، ويكون اليوم الثلاثين هو أول أيام عيد الفطر في استعجال لتقريب يوم الزفاف إذ أنهت "ليلى" أيام رمضان عند اليوم التاسع والعشرين، لأنّ الزمن الحكائي السردي افترض أن "هلال شوّال" ظهر على الصائمين فوجب عليهم الإفطار في الأول من شوّال استناداً إلى المرجعية القرآنية المعروفة، وتكون "ليلى" قد كسبت يوماً في استعجال زفافها المرتقّب لعابد على الرغم من أنّ السرد اليومياتي الروائي يتوقّف عند هذا اليوم، وعلى القارىء إذا ما أراد استكمال أحداث الرواية أن يرسم السيناريو المناسب لذلك فيما يتعلّق بحفل الزفاف.

هذا التوازي المعاكس بين رواية "ماء الورد" و"ألف ليلة وليلة" فضلاً على اختيار زمن الرواية "القرن الرابع الهجري" بما يناسب هذا التوازي، وبعض الملامح ذات الطبيعة الأسطورية المكانية وما تبعها من مغامرات وتسلّط ومفارقات وحيثيات أخرى، من شأنه أن يضبط "علاقةً ما" بين النصّين في استثمار تقانة اليوميات وتدوين ما يناسب كل نصّ منهما استناداً إلى طبيعته ومقصده وهويته السردية.

الهوامش والإحالات

•مـوسى اغـربي، مقالات نقدية في الرواية العربية، دار النشر الجسور، وجدة، 1997، ص36.
• محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 28، العدد1، 1999، ص456.
• عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص- دراسة في مقدمات النثر العربي القديم-، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص23.
• شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل- دراسـات في الرواية العربية، دار الثقافة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص11.
•محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق، ص456.
• نورة محمد فرج، ماء الورد، دار أثر للنشر والتوزيع، الدمام، السعودية، ط1، 2017.
• المصدر نفسه، ص17.
• المصدر نفسه، ص22.
•المصدر نفسه، ص36.
•المصدر نفسه، ص71.
•المصدر نفسه، ص89.
•المصدر نفسه، ص121.
•المصدر نفسه، ص136.
•مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1998، ص65.
•يمنى طريف الخولي، إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، "ألف" مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع9، 1989، ص13.
•غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط3، بـيروت، المؤسسة الجامعية

للدراسات والنشر والتوزيع، 1987، ص 5-6.
•حميد لحمداني، بنية النص السردي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1991، ص 76- 77.
•بدرى عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط1، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، 1986، ص94.
•حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء- الزمن-الشخصية، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1990، ص32.
•سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص82.
•سمر روحي الفيصل، بناء المكان، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع306، 1996، ص13.
•المصدر نفسه، ص10-11.
•المصدر نفسه، ص10-11.
•المصدر نفسه، ص10-11.
•المصدر نفسه، ص11
•المصدر نفسه، ص53.
•المصدر نفسه، ص16.
•رولان بورنوف وريال أوئيليه، عالم الرواية، ترجمة، نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، 186.
•محمد أحمد القضاة، التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ: دراسة في تجليات الموروث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2000، ص100.
•محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973، ص 564.
•عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1980، ص192.
•ماء الورد، ص12.
•المصدر نفسه، ص20-21.
•حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000، ص15.
•هاشم صالح، ميشيل فوكو كما يراه النقد الفلسفي الفرنسي، مجلة مواقف، بيروت، العدد49، 1984، ص103.
•ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، 1987، ص101.
•حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1991، ص53.
•ماء الورد، ص 63-64.
•المصدر نفسه، ص141.
•المصدر نفسه، ص141.
•المصدر نفسه، ص141-142.
•المصدر نفسه، ص142.
•محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الأدبي -دراسة موسوعية-، الشركة المصرية العالمية للنشر -لونجمان-، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2012، ص900.

قائمة المصادر والمراجع

•بدرى عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط1، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، 1986.
•حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000.
•حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1991.
•رولان بورنوف وريال أوئيليه، عالم الرواية، ترجمة، نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991.
•سمر روحي الفيصل، بناء المكان، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع306، 1996.
•سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
•شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل- دراسات في الرواية العربية، دار الثقافة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
•عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص- دراسة في مقدمات النثر العربي القديم-، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
•عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، د. دار المعارف، ط2، القاهرة، 1980.
•غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط3، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1987.
•محمد أحمد القضاة، التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ: دراسة في تجليات الموروث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2000.
•محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الأدبي -دراسة موسوعية-، الشركة المصرية العالمية للنشر -لونجمان-، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2012.
•محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973.
•محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 28، العدد 1999.
•مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1998.
•موسى اغربي، مقالات نقدية في الرواية العربية، دار النشر الجسور، وجدة، 1997.
•ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، 1987.
•نورة محمد فرج، ماء الورد، دار أثر للنشر والتوزيع، الدمام، السعودية، ط1، 2017.
•هاشم صالح، ميشيل فوكو كما يراه النقد الفلسفي الفرنسي، مجلة مواقف، بيروت، العدد49، 1984.
•يمنى طريف الخولي، إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، "ألف" مجلة البلاغة المقارنة"، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع9، 1989.

شهادات حول أدب الشتات الفلسطيني



أدب الشتات: أبعاد وتجليات

تكتب: ليلى الأطرش *

ظل مفهوم الشتات المرتبط باقتلاع الذات من المكان قسرا أو طوعا حائرا في تعريفات علماء الإنسانيات التي ترى أن الهوية الثقافية وبكل مقوماتها، تقابلها بالضرورة هوية سياسية بأبعادها القومية أو الإثنية.

واختلط مفهوم الشتات بالهجرة، فالشتات هجرة قسرية للهروب من الصراعات، ولم يعد الشتات مصطلحا لاغتراب الفلسطيني في المنافي ومخيمات اللجوء أو حمل جنسية دول أجنبية قبلت اغترابه، فقد تفرّق العرب مثله لاجئين بعد ما سمي بالربيع العربي، فاختلت رؤيتهم للأوطان وفقدانها وتأزمت هويتهم.

المكان هو الجزء الشديد الخصوصية والوضوح في تحديد الهوية، مع التمسك بالماضي وبعض قيمه أو رموزه أو صفحاته المشرقة.

فليست الهوية ماهية ثابتة بقدر ما هي مغايرة الشيء لنفسه، لهذا يصير الغير عنصرا بارزا في تحديد وتشكيل الهوية.

وكلما تعرضت الذات لمؤثرات خارجية تستهدف وجودها، زادت التصاقا بمكونات تلك الذات، وأبرزها المكان، الذي يصبح الجزء الشديد الخصوصية والوضوح في تحديد الهوية، مع التمسك بالماضي وبعض قيمه أو رموزه أو صفحاته المشرقة.

يقول إدوارد سعيد:" علينا أن ندافع عن الشعوب والهويات المهددة بالانقراض أو المستضعفة باعتبارها تحتل مرتبة متدنية عن غيرها.

ولهذا فإن الاحتكاك والحوار داخل حضارات مختلفة هي تحديات أكيدة للهوية والذات.

وهذا الاحتكاك هو جوهر الحضور الزماكاني في الرواية أو القصة القصيرة في معظم ما كتبت.

لم أكن أتصور قط أن القدس تملكتني حد الاستحواذ إلى أن كتبت روايتي الأولى عام 1986، يومها أصبحت القدس واقعا لصيقا للنفس، ونبضا حيّا تزايدت شدته وعنفه بمرور الزمن على نحو طغى على المشاعر الأخرى كلما التحم القلم بالورق، فكانت القدس تحضر بتفاوت في أعمالي، بجميع تفاصيلها الدنيوية والدينية والاجتماعية، وعلى الرغم من المسافات التي امتدت بيني وبين المدينة وحملتني إلى معظم أقطار العالم، لم يكن هناك ما يضاهي القدس القديمة فتنة وجمالا وجاذبية، فكانت العودة إلى القدس بجواز سفر أجنبي، لأعايش المدينة وأكتبها وحدها بعد أن أطلت في روايات سابقة.

"ترانيم الغواية " رواية القدس في أزمان تحولاتها الكبرى، سقوط الدولة العثمانية، ثم الانتداب البريطاني، فالاحتلال الإسرائيلي ثم الشتات الحقيقي، ونالت الرواية جائزة الدولة التقديرية من فلسطين، وجائزة أفضل رواية عن القدس من جامعة القدس. هي رواية البشر والحجر والعلاقات والتحالفات بين أبنائها وطوائفهم. هي مدينة السماء منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى الانتفاضة الأولى.

كان لا بد من التحلل من شغفي لمدينتي لأستطيع الكتابة عن غيرها، فكانت رواية " لا تشبه نفسها" عن الشتات واللجوء من الأوطان طوعا أو قسرا كما الطبيبة الأفغانية والمهندس الفلسطيني فالتقيا في لندن.

أطلّت القدس ومنذ البداية في رواية: وتشرق غربا"1986

المكان مفصل احتكاك حضاري

إن ارتباط الشخصية المحورية " هند النجار"، الطفلة ثم الشابة، هو ارتباط الذات العضوي بمكان التجربة، حيث يصير الوطن مفصل الاحتكاك الحضاري والاستيعاب، ويصير للزمان السياسي حضوره الطاغي في تشكيل وعي البطلة، وذلك لمنازعة الآخر على المكان، والذي يستتبعه تهديد وجودها واقتلاعها، فيحتل المكان قدسية في الذات يتماهى معها ويذوب فيها، مع فواصل للزمان هي التاريخ الاجتماعي للفترة ما بعد النكبة، وحتى السبعينيات، وذلك من خلال قصة حب بسيطة بين فتاة مسيحية وشاب مسلم، ولكنها تصطدم بالموروث الفكري والديني .



ولا يقف خطر " الآخر" عند العدو المنازِع على المكان، بل هو الآخر البعيد، بثقافته ومغايرته لهذه الذات، والهجرة الطوعية إلى هذا الآخر في مكانه وزمانه للتعايش معه طلبا للعلم أو العمل.

يقول شكري النجار (ص93) مخاطبا زوجته:

" ياريت ما راحوا أمريكا. . بلاد مثل الحوت، ما دخلها واحد ورجع! شوفي أهلي وأهل أمي ... أما ابن عمي صار أمريكاني ".

أما معرفة الآخر -العدو- فكانت سماعية، مبنية على نتائج فعل هذا الآخر، مغلفة بالغموض والخوف في الصغر، معرفة نسجتها هند من حكايا اللاجئين والبؤس حولها، وحتى احتلت الضفة الغربية وعادت متسللة عبر نهر الأردن فواجهت عدوا صوره خوفها لا يقاوم، فإذا به جندي محتل خائف مثلها.

رواية امرأة الفصول الخمسة وسؤال الهوية في دول الشتات

أما رواية "امرأة للفصول الخمسة" فتطرح سؤال الهوية في دول الشتات، إنه اقتلاع طوعي إلى عوالم أكثر رحابة وفرصا بعد الاقتلاع القسري والتهجير من الوطن، هذه العوالم تزخر بالآخر من كل حدب، وتتنوع فيها الثقافات والعروق بما تفرضه طبيعتها كبيئة للعمل ولكل باحث عن فرصة للثراء .

هذا المكان الجديد يزيد الحنين إلى المكان الأول البعيد لما يمثله ويجسده من عنوان للذات وإحساسها بالخطر حين تتعامل وتتمازج مع الآخرين، فهم الشركاء والمعلمون والزملاء والمستغلون والحاسدون، خليط بشر في "برقيس " حيث تدور الأحداث، أو في تلك العواصم العالمية التي تفتح أبوابها لأحلام إحسان الناطور وزوجته نادية الفقيه، في بحث إحسان عن تحقيق ذاته بالثراء، ومحاولة نادية تملك ذاتها المستلبة بالمفاهيم الذكورية وسيطرتها، ومعاملتها كأنثى تشبع رغبات الزوج، وتكمل صورته الاجتماعية، بينما ترى أنها باستقلالها الاقتصادي وإكمال دراستها ستمتلك ذاتها وتتحرر.

وقبول هذا الآخر في الرواية يتم دونما تقييم لهذا الآخر، أو نقده أو الدخول في خصوصية ذاته .إنه الاحتكاك مع عوالم الآخرين من منطلق المصلحة والتعامل والتعايش القادر على تغيير بعض المفاهيم الخاصة

.ص 17:

" فارس وحده أدرك أن الغريب ينزع إلى مقاومة غربته بمد جذوره المقتلعة إلى الأصـول، إلى حيث الأهل والمعارف والأوطان بالصور .فكان له أول محل للتصوير.

صالح أيوب في روايتي " صهيل المسافات" قادم بشتات اختياري من مجتمع سلفي، أبوي، تحكمه مفاهيم العشيرة والسلطة والقمع، إلى انفتاح العواصم العربية ثم العالمية، إلى أكسفورد وسانت هيرست، الإعلامي ومدرس العلوم السياسية، المغترب بحكم العمل الدبلوماسي، والغريب داخل وطنه مقموعا بالسلطة والعشيرة .

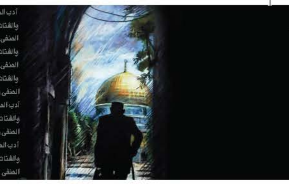
إنها رواية وعي الذات عند المثقف العربي للوصول إلى الحقيقة والانسجام، بهضم التراكم الثقافي والإبداعي والنص الديني، وباستلهام الماضي لإعادة بناء التراث والفكر في انفتاح الذات على عوالم الآخرين الأكثر رحابة، وقبولها رغم مناقضتها لهذه الذات .

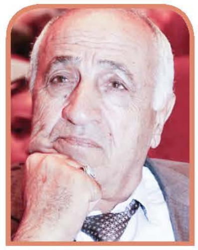
لقد تمثل الآخر لصالح أيوب في مستويات ثلاثة: الآخر السياسي – الآخر الأجنبي _ الآخر الجنسوي > (في ص171):

"وقد عودت نفسي منذ فارقت غابرة أن أرى النساء في إطار مجتمعاتهن، فصرن حقيقيات، سوسن ثم سونيا وبعدها زهرة ."

يظل السؤال، هل الشتات صفة الفلسطيني فقط، بينما أفواج المهاجرين من العرب ودول أخرى تشكل أبرز الأخبار؟.

*** ليلى الأطرش روائية فلسطينية مقيمة في الأردن**





أدب الشتات تأريخ للواقع الفلسطيني

يكتب:
سعد الله شاهين *

لم يكن الشتات الفلسطيني اختياريا لشعب طرد وشرد من أرضه ليملأ أصقاع المعمورة ومخيمات اللجوء والنزوح في الدول العربية المجاورة قبل أن يتسع نطاقه ويأخذ صيغة الاغتراب البعيد في قارات الأرض الخمس , لذلك فإن المتتبع لإنتاجه الفكري والأدبي يجده حصيلة ثقافة وعلم واسعين حيث إن فلسطين قبل 1948 كانت حاضرة الفن والأدب والسياسة والاقتصاد لتميزها بموقع في وسط الكرة الأرضية وعلى ساحل الأبيض المتوسط منفتحا على الثقافة العالمية فكانت تضج مسارحها بكل إبداع وملاعبها الرياضية ومنتدياتها التي كانت محج المثقفين العرب فبرزت شخصيات عالية الثقافة أثّرت في المشهد كإبراهيم طوقان وخليل السكاكيني وعبد الكريم الكرمي وغيرهم.

كان لا بد من هذه المقدمة لنعرف البيئة الثقافية والاجتماعية والفكرية الأساسية التي كانت سائدة قبل بداية عصر الشتات الفعلي بسبب الاحتلال الصهيوني للأرض.

عندما يحمل الفلسطيني الوطن في داخله أينما حل

لم يحمل الفلسطيني في الشتات معه أرضه بل رسّخها في وجدانه، ولم يحمل معه المتاع بل تركه ليعود إليه ، ولكنه حمل ما يؤسس لمستقبل قضيته الذي ظلّ يحلم هو وابناؤه بحلم العودة الذي تجسّد في حمله لمفتاح بيته، فقد حمل الحلم مع العلم والثقافة ليحقق ما يصبو إليه . وحين انطلق في أرجاء المعمورة من المخيمات التي كانت الصانع الثاني بعد النزوح لهذا الفكر حيث لم تكن سبل الكفاح ضد المحتل متاحة لعدم توفر عنصر القوة.

كانت البداية في أدب مباشر لا يخلو من الأدلجة

فكان طبيعيا أن ينحاز الى العلم والثقافة شعرا ورواية وقصة وموسيقى ، ربما ليظهر للعالم أيضا أننا شعب لنا حاضره ولنا وعي حضاري ونحب الحياة ما استطعنا إليها سبيلا كما قالها محمود درويش، فكانت الكلمة الصيغة المتاحة للتعبير عن رفض الواقع الجديد والاحتلال. بدأت الكلمة مباشرة في بداياتها طبقا لظروف المرحلة والمواجهة بأضعف الايمان إضافة الى المباشرة اتخذت الكلمة صيغة الحماس والغنائية و التحريض على العدو والتجهيز توعويًا لمرحلة ستكون لما بعد الشتات وأحيانا كانت بمثابة البكائيات على الأطلال وكجرعات تعطى للأبناء والأحفاد والأجيال التي ستتسلّم راية الدفاع والسعي وراء القضية الفلسطينية وحمل مسؤولياتها حتى طرد المحتل والعودة والتي ستكون هي اساس السلام في العالم.. فظهر شعر المقاومة وشمس الشعراء بهذا الاسم محمود درويش توفيق زياد سميح القاسم يوسف الخطيب واخرون انتهجوا هذا النهج ولو أنهم كانوا ما زالوا في داخل الأرض الا أن حالة الشتات أصابتهم سواء في معاناتهم في السجون الإسرائيلية أو بإحساسهم من جهة وبفقدهم للكثير ممّن نزحوا أو هُجّروا قصرا من أترابهم إلى منافٍ وقرى ومخيمات جديدة لم يكن لها مفهوما في فلسطين قبل الاحتلال.

لم يتوقف الشعب الفلسطيني اللاجئ عن تعليم الأبناء والبنات، فظهر جيل جديد شرب الأمرّين وعانى الكثير وكان لا بد لهذه المعاناة أن تسفر عن أفواج تسهم في حركة التعليم في الوطن العربي خصوصًا وفي الجامعات في العالم الغربي عمومًا مما أعطى هامشا معقولا للحركة نحو الأدب والنقد، فظهرت أسماء لامعة في عالم الأدب انتشرت أفقيا على مساحة الكرة ، فكان جبرا إبراهيم جبرا وكان إدوارد سعيد وكان محمود درويش وإحسان عباس، فدوى طوقان، إميل حبيبي أنيس الصايغ خليل السكاكيني، غسان كنفاني، ناجي العلي.. والقائمة تطول . وكانت السمة الغالبة في البدايات لأعمالهم تجسيد الهُوية الفلسطينية أولًا ثم النزوع الى الانتشار العالمي بهذه الحمولة لفضح أساليب وممارسات الاحتلال، ثم للتبشير بحلم العودة الذي كان القاسم المشترك الأعظم بين جميع أدباء الشتات رغم اختلافاتهم السياسية تبعا لأيديولوجيات



الأحزاب التي أسهموا في تأثيثها فكريًا ومعنويًا وأدبيًا، فكانت تشكّل هذه الأحزاب إلى مرحلة من المراحل رافعة أدبيّة للكتّاب والأدباء تلاشى أو خفّ دور الأحزاب الوطنية فأصبح الأديب شاعرا أو روائيا أو قاصا أو ناقدا يعتمد على ما تقدمه ثقافته واطلاعه من منجز إبداعي.

مرحلة الرمزية في أدب الشتات

يجسد أيقوناته في الهوية وحلم العودة والتحرير وبث إشارات السلام الذي لن يكون إلا بتحقيق عودة الأرض، وهنا لا بد من القول إنّ مرحلة جديدة بدأت تتبلور على شكل المنتج الإبداعي، فبدا ميّالًا إلى الرمزية حينا والذهنية أحيانا أخرى مع الاشتغال على الصورة الشعرية البعيدة عن الخطابة والمباشرة بشّرت بذوبان الأيديولوجية بداخلها لتبدو للمتلقي أكثر قبولا واستحسانا لدى المتلقي مع بقاء الأثر الاستراتيجي الذي اشتغل عليه الأديب ،وطبعا كان ذلك متأثرا بنظام البلد الذي يعيش فيه الكاتب والمبدع في عالم الشتات والاغتراب، ففي البلدان التي يكون فيها هامش الحرية كبيرا يزدهر الإبداع ويتطوّر ويصبح لافتا. ومن شعراء هذه المرحلة وروائييها الشاعر مريد البرغوثي وعز الدين مناصرة وعلي البتيري ويوسف عبد العزيز وسعد الدين شاهين ومحمد القيسي وأحمد الخطيب ومريم الصيفي ونبيلة الخطيب، ومن الروائيين والقاصين إبراهيم نصرالله و جمال ناجي وليلى الأطرش يحي يخلف، ومحمود شقير، حسن حميد ومحمود الريماوي وخليل السواحري ويوسف ضمرة ونازك ضمرة وابراهيم الفقيه وزياد ابو لبن

ويخفت قليلا في البلدان التي ينخفض سقف الحرية فيها حيث يبقى الصوت مكبوتا في الأدراج خوفا على مصدر الرزق إلى أن يحين الوقت فيتمّ نشره والكشف عنه.

تمثّل الجانب الآخر من الأدب في الشتات في التأريخ للحالة والواقع الفلسطيني بتنوعاته الكثيرة حسب بيئة الإقامة الجديدة للكاتب ومعاناته فيها، وبما سحل من الذاكرة الطفولية والمشهدية خلال مرحلة من عمر الكاتب فظهر أدب السير الذاتية على شكل روايات سيرية مثل رواية الموت لا يأتي دائما (التعفير) للشاعر سعد الدين شاهين ورواية الجرة لنازك ضمرة وروايات إبراهيم الفقيه في غالبيتها وروايات مفيد نحلة ، والأسماء والأمثلة كثيرة.

*** شاعر فلسطيني مقيم في الأردن**



تكتب: رجاء بكريّة *

ذاكرة الغُيّاب

في تعليقي على هذا النّوع من الصّناعة الأدبيّة سأحرص على تأكيد عمق العلاقة بين كُتّابِهِ والوثيقة التّاريخيّة الّتي يتركونها للأجيال القادمة. غالبا، عن غير قصد يؤسّس هذا الجانر الرّوائي لحضور فكر حداثي عن فنيّة الكتابة عن بُعد، وأعني المسافة النّفسيّة الجسديّة والحسيّة على حدّ سواء بين الكاتب وتضاريس المكان الّذي أبعد عنه. بين الواقع والمتخيّل حول المساحة والفكرة.

أدب الشتات ينصب في ذاكرة البلاد

الإشكاليّة الحقيقيّة الّتي ألمسها في الكتابة الرّوائيّة لأدب الشّتات تحديدا أنّه يعتمد على صورة الماضي الدّافئة للحدث دون منازع. لصعوبة تعامل الكاتب مع حيثيّات الحاضر الّذي جيء بهِ على غيرِ دراية إليه. بالنّسبة إليه، توقّف العالم في تلك المرحلة الورديّة من تاريخه أو تاريخ الأسرة وما بعدها يجري تقنين لمناحي الحلم كمنجى للكاتب من السّقوط في فخّ واقع لا يحدث أن يحتفي بهِ. فطوبوغرافيا المكان تُعتبَر بعض تشظيّاته. الوجوه والأصوات هي بعض الصّورة العامة لمخيّلة الكاتب الّتي تسحب التّفاصيل من عمق ذاكرة صوريّة متحرّكة، مثل شريط سينمائيّ طويل، يشدّهُ من مخبأ ما ويبدأ توثيقه متقطّعا أو متواصلا.

لكنّ اللافت في هذه الكتابة- وإن تبدّلت موضوعاتها في أماكن نزوحها-. وسواء انطلقت من المخيّم في لبنان،سورية أو عمّان، باريس أو تورونتو، فإنّ هاجسها يصبّ في ذاكرة البلاد الّتي تُركت, الأمر الّذي يخالف هاجس الكاتب في الضفّة أو القدس الّذي يكتب من داخل المكان المتاخم لجسده، ويلامس واقعه يوميًا. حتّى تفاوت أعمار الكتّاب لا تؤدّي بالضّرورة لاختلاف الهاجس، بل نكاد نقول أنّ تفاوت الأعمار يعتبر سببا مباشرا في استشراء النّوستالجيا الشّخصيّة للكاتب حين رَسْم شُخوصِهِ وتصنيع الحدث. لفتني انشغال بعض الكتّاب في المخيّمات الفلسطينيّة في لبنان بانتزاع البطولة من الحلم مثلا، ربّما بسبب العتمة التّي أرخت سدولها على درب الهزيمة الّتي مشوها إلى منافيهم. لقد غابت صورة الزّعيم أو القائد الخارق الّذي يمكنه استعادة الوطن من براثن الاحتلال، فكانت فكرة الإصرار على انتزاعه من الحلم. ففي هذا الاختراع تجاوز للدّارج، واستحضار لأمل خارق أيضا بضرورة العودة إلى ذات المكان والزّمان. فشعلة الحنين غالبا تسيطر على لغة السّرد وتذكيه، ومعها عمليّة استحضار دؤوبة للتّراث وطقوس المكان. فمروان عبد العال| مخيّم نهر البارد، لبنان، في معظم رواياته يحرص على صورة هذا البطل الّذي يتحدّى الحياة، ويفوز بها، ولو في الحلم. ومعظم شخوصه تتكافل داخل الحكايا لتوقظ الماضي بقوّة من عدمه، عبر التّاريخ مرّة والأغنية مرّة، والأحداث المفصليّة في نضال الشّعب الفلسطيني مرّات، كما في "شيرديل الثّاني". ربّما لأنّ البطل الأسطوري بات مُلزِما لحساسيّة المرحلة بكامل انهياراتها، فنحن نذهب إلى الأسطورة لاستنهاض الخارق للكسر. فيما نلاحظ حنان بكير المولودة في عكّا، الّتي نزحت عائلتها إلى لبنان ثمّ تركته كنازحة هي الأخرى إلى النّرويج تستعيد تفاصيل المكان عبر استحضار مقهى والدها العكّاوي في ذلك الزّمن الّذي لم يبق له أثر، وسط زخم وتكثيف لتفاصيل المكان وسرد طويل تتبنّاه بكير في معظم أعمالها القصصيّة والرّوائيّة على حدّ سواء. أمّا سليم البيك المولود في مخيّم اليرموك، سورية، النّازح إلى باريس ففي روايتهِ، "تذكرتان إلى صفّورية"، 017 يتحدّث عن صفّورية الّتي لا تشبه باريس ولا تولوز ولا أيّ من المدن الفرنسيّة، وهو في محاولة لاستعادة المكان (صفّورية)، شمال فلسطين، عن بعد، ولو لم يلتق بالمكان خارج الصّور. فهو يسهب في استعراض تفاصيل المكان، كأنّ أيّ مدينة في العالم لن تسدّ الفجوة النّفسيّة والجسديّة الّتي يحملها معه إلى كلّ مكان يذهب إليه. يستحضر (صفّورية) ساردا حكاية شاب يشبهه يترك المخيّم كي يعثر على ذاته عبر رحلة شتات تصله بباريس. فيما يحاول في روايته الثّانية، 019،



تواجدهِ للآن عالق في محطّات الذّاكرة السّاخنة الطريّة لا تزال. وواقع الحال أنّه يتمّ توارثه عبر أجيال، دون كلل. في مركز الـذّاكـرة يستحوذ المكان على حصّة الأسـد، فجميع المدن الفلسطينيّة في فلسطين المحتلّة عام 48 موضع مساومة مع الذّاكرة فيمن تكون الأبهى والأوضح حضورا، والأعمق قربا من الكوع أو الكتف أو الأذن، الحواس الأقـرب لليقظة تحديدا، الّتي من الممكن أن تفاجىء بسهولة وتُفزعَ وتُلفت الرّأس كاملة لما يحدث، ولو أدّى بكاتبها لأنسنتها حدّ إشهارِ نكباتها. فهذا الأدب لا يزال يدقّ جدار خزّان بدأه غسّان كنفاني منذ عشرات السّنين كي يوقظ صمت العالم المستشري في حقّ ديس وغابت صوَرهُ الأولى. تختلط الأجيال وهواجسها. تحتدّ نقاشاتها وقنواتها السّياسيّة ربّما لكنّها تتصافح عند ذات المصبّ، لحظة تنكتب صورة الوطن الضّائع في تجلّ لرسم العودة، أوضح من اسم الضّياع وبكلّ أشكاله. تمتد أشكال بعثِهِ عبر جغرافيا تزداد اتّساعا وتناسلا، كأنّ حيفا تصير مدنا كثيرة في ثياب النّازحين وصفّورية وعكّا، ويافا، والبروة، مكعّبات صغيرة تُشَكُّ في أيّ جزء من الجسد، يمكن لصاحبها أن ينتزعها بسهولة لتصير بثّا حيّا ومباشرا عن الغيبة والعتمة. ليست المدن ذات الشّهرة وحسب، بل وسواها من القرى الّتي مُسحت من عين الخارطة ولا تزال مطبوعة في العقل الباطن للنّازح ذاته.

"سيناريو" أن يستعيد بذاكرته حيفا، يتحدّث عن غياب حيفا الّتي يوثّقها من لحم ودم عبر شخصيّات من عصب المكان كجزء من التّكوين النّفسي والفكري لحاضره.

صورة الوطن الضّائع في تجلّ لرسم العودة

وما نستنتجه عبر الأدب الغزيز الغارق في تفاصيل الجغرافيا والتّاريخ الواقعيّة والمُتخيّلة لرواية الشّتات تحديدا، أنّ النّزوح الفلسطيني في بقاع

---

* روائيّة وتشكيليّة فلسطينيّة -فلسطين المحتلة عام 1948



أحمد حسن عوض *
يكتب:

دراسات حول أدب الشتات

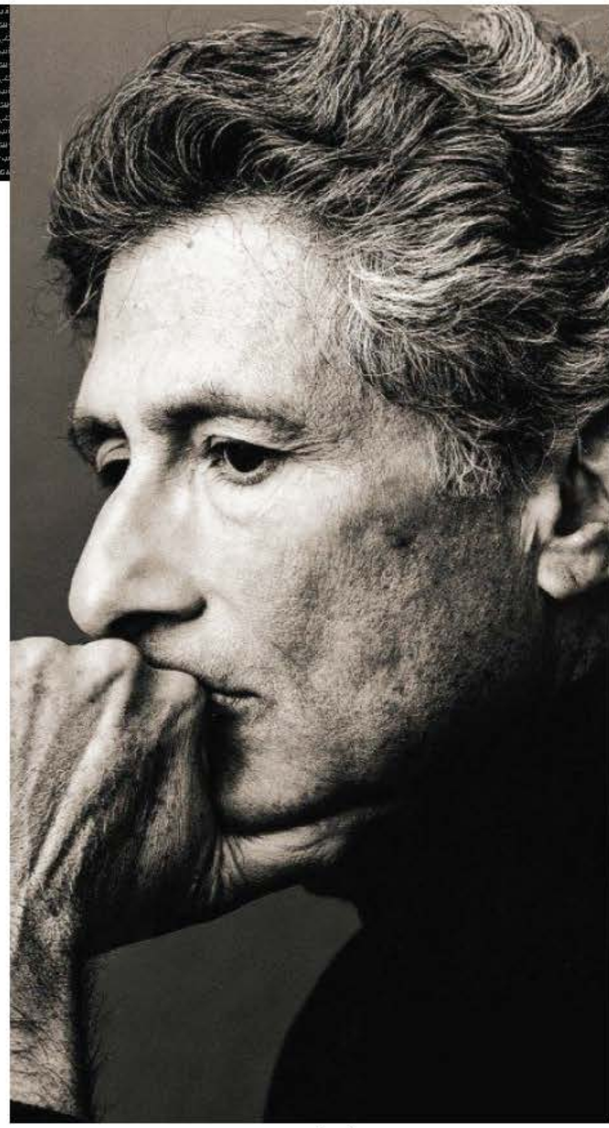
ثنائيّة المنفى والوطن البديل بين إدوارد سعيد ومحمود درويش

إدوارد سعيد وأدب المنفى: جسارة تحويل الإحساس بالفقد إلى دافع غنيّ للثقافة الحديثة.

يستهل إدوارد سعيد مقاله الشهير تأملات في المنفى قائلًا: "يُجبر المنفى المرء على التفكير فيه، ويا لها من تجربة فظيعة.إنّه الشرخ المفروض الذي لا التئام له بين كائن بشري ومكانه الأصلي، بين الذات وموطنها الحقيقي، فلا يمكن البتّة التّغلب على ما يولّده من شجن أساسي.. ولكن إذا ما كان المنفى الحقيقي حالة فقدان مبرم، فكيف أمكن له أن يتحوّل بتلك السهولة إلى حافز قوي، بل ومخصّب من حوافز الثقافة الحديثة؟ ويضيف قائلًا: والثقافة الغربية الحديثة هي في جزء كبير منها نتاج المنفيين، والمهاجرين واللاجئين"(1) إذ تنطوي تأملات إدوارد سعيد في السطور السابقة على ثنائية جدلية من الهشاشة الظاهرية والقوة الباطنيّة- إن جاز التعبير- فالهشاشة تتبدّى في إحساس المنفيّ الهائم في الشتات بالفقد الشجني العميق والتّصدع النفسي المستمر لافتقاد الوطن/الأم، والقوة تتجلّى في تحويل الضعف والهشاشة إلى تجذّر عميق في بنية الوطن البديل عن الوطن الحقيقي المفتقد، وهو وطن الثقافة، والفكر والإبداع. وهذا ما يؤكده إدوارد سعيد بمعنى من المعاني في تعليقه على جسارة تحويل الإحساس بالفقد إلى دافع غنيّ للثقافة الحديثة، لأنّ" الحقبة الحديثة- كما يقول سعيد في تأملاته في المنفى- مُتيتّمة ومغتربة روحيًا، ويفترض أنّ هذا هو عصر القلق الشامل والحشود العزلاء".

تجمع إدوارد سعيد ومحمود درويش حالة تصادٍ عميقة في حساسيّة الوعي بقضايا الوطن والمنفى والشتات شكّلت نموذجًا ثقافيًا إبداعيًا دالًا في هذا السياق الذي يؤكّد المسعى المشترك بين سعيد ودرويش حتى قبل أن يلتقيا ويتعارفا ويتصادقا في مدينة نيويورك عام 1974

ولا ينفصل الإبداع الحديث- ولا سيّما الشعر- عن الثقافة الحديثة إذ إنّ هناك تراسلًا دائمًا بين الفكر والفن وبين الثقافة والإبداع خصوصًا إذا كانت الأواصر تنطلق من الوعي بخصوصية حالة إنسانيّة ما، وهي هنا حالة المنفى والشتات التي أسهمت في صنع تفاعل حيوي بين الكتّاب والمفكرين والفلاسفة من ناحية والشعراء والروائيين والفنانين من ناحية أخرى، ولعلّ حالة التصادم العميقة في حساسيّة الوعي بقضايا الوطن والمنفى والشتات بين إدوارد سعيد ومحمود درويش تشكّل نموذجًا ثقافيًا إبداعيًا دالًا في هذا السياق الذي يؤكّد المسعى المشترك بين سعيد ودرويش حتى قبل أن يلتقيا ويتعارفا ويتصادقا في مدينة نيويورك عام 1974 في سياق إلقاء ياسر عرفات لخطبته الشهيرة آنذاك. ويستطيع القارئ الحصيف أن يرى مثلًا- صورة الحشود العزلاء التي أشار إليها إدوارد سعيد مثمنًا دورها النضالي في صنع حساسيّة العصر الحديثة- عبر معادل شعري صنعه محمود درويش في إحدى قصائده الشهيرة التي تجسّد وتصوغ أسطورة لبطل من الحشود العزلاء يقوم ليحاصر العالم



أدوارد سعيد



محمود درويش

ويقلب الطاولة في وجه المحاصِرين صانعًا سرديته الخاصة، مُرغِمًا العالم على سماع صوته المشهَر كسيف حاسم:

أنا أحمد العربي فليأت الحصار
جسدي هو الأسوار فليأت الحصار
جسدي هو الأسوار فليأت الحصار
وأنا حدود النار فليأت الحصار
وأنا أحاصركم
أحاصركم
وصدري باب كل الناس فليأت الحصار (2)

إذ يتجلّى أحمد الزعتر بحسبانه معادلًا موضوعيًا لكل الحشود المحاصَرة المعزولة المنفية حتى في وطنها.

محمود درويش: ليس هناك نصر نهائي ولا هزيمة نهائيّة فهذان المفهومان يتقنان لعبة التناوب والاحترام المتبادل، لكي يكمل السيد التاريخ حركته اللانهائيّة

لكنّها في الآن ذاته تستطيع أن تصنع قوتها الخاصة، وتعلن تمردها القاطع سواء في الداخل الفلسطيني أم في الشتات الخارجي عبر وعي شعري يؤكّد التراسل مع الكتابات النثريّة أيضا لدى محمود درويش في مثل قوله: " ليس هناك نصر نهائي ولا هزيمة نهائيّة فهذان المفهومان يتقنان لعبة التناوب والاحترام المتبادل، لكي يكمل السيد التاريخ حركته اللانهائيّة، المهم هو: ماذا يفعل المنتصر بالنصر وماذا يصنع المهزوم بالهزيمة؟ ولعلّ بعض الهزائم صالحٌ لبلوغ البشر مرحلة النضج المعنوي والأخلاقي، ولعلّ بعض الانتصارات أخطر على البعض من الهزيمة لأنّه



يعفيه من ضرورة الإصغاء إثر صوت الزمن"(3).

إدوارد سعيد: قصائد درويش ضربٌ من الجهد الملحمي الرامي إلى تحويل أغاني الضياع إلى دراما العودة المؤجلة حتى إشعار آخر.

وفي هذا الإطار نستطيع أن نلمح تراسلًا آخر بين محمود درويش وإدوارد سعيد في تعليق الأخير على قصائد الأول :" إنّنا نجد هذه الحاجة إلى لمّ شتات الهويّة انطلاقًا من انكسارات المنفى وانقطاعاته في القصائد الباكرة لدى محمود درويش الذي يرقى عمله الكبير لأن يكون ضربًا من الجهد الملحمي الرامي إلى تحويل أغاني الضياع إلى دراما العودة المؤجلة حتى إشعار آخر، فها هو في الأبيات التالية يرسم إحساسه بالتّشرد على هيئة قائمة بأشياء ناقصة لم يكتب لها التّحقق:

ولكنّي أنا المنفيُّ خلف السور والبابِ
خذيني تحت عينيكِ
خذيني أينما كنتِ
خذيني كيفما كنتِ
أردُّ إليَّ لون الوجه والبدنِ
وضوء القلب والعينِ
وملح الخبز واللحنِ
وطعم الأرض والوطنِ
خذيني تحت عينيكِ
خذيني لوحةً لوزيّةً في كوخ حسراتِ
خذيني آيةً من سفر مأساتي
خذيني لعبةً، حجرًا من البيتِ
ليذكر جيلنا الآتي
مساربه إلى البيت.

تكمن لوعة النفي في ضياع الصلة مع صلابة الأرض وما تتيحه من إرواء وإشباع: من هنا ما نجده من أنّ العودة إلى الديار لا يمكن أن تكون موضوع شك."(4).

وإذا كانت "لوعة المنفى" المتمثلة في الاغتراب المؤلم والانقطاع الضّرّي عن رحم الأرض/ الوطن/ الأم هي ما ترسم أفق الهشاشة للكائن المنفيّ فإنّ جوهر الصلابة المتشكّل تحت سطح الهشاشة هو ما يصوغ المسعى الحيوي الجسور لصياغة الكتابة/ الوطن البديل.

الكتابة هي الوطن الوحيد ومصدر العزاء، وقد كان إليوت يرى أنّ إحدى وظائف الشعر تكمن في أنّه يمدّنا بلون من العزاء، وهو كلام يصدق على الشعر بعامة وحالة المنفى بخاصة.

وإذا كان أدورنو – أحد كبار ملهمي إدوارد سعيد- يرى أنّ الحياة برُمّتها قد ضُغطت في قوالب جاهزة أو في أوطان مُسبقة الصنع فإنّه يرى أيضًا أنّ الوطن الوحيد المتاح الآن على الرغم من هشاشته هو الكتابة.

ويستطيع فضاء الكتابة أن يقدّم العزاء لمن يرون "أن وطنهم عزيز وأثير إلا أنّ ظروفهم تحول تمامًا دون استعادة تلك العذوبة"(5).

وقد كان إليوت يرى أنّ إحدى وظائف الشعر تكمن في أنّه يمدّنا بلون من العزاء، وهو كلام يصدق على الشعر بعامة وحالة المنفى بخاصة.

يعيش المنفيّ تعددية الرؤية ووعيا طباقيًا، فرؤية العالم أجمع أرضًا غريبة ، تمكّن من تكوين رؤية أصيلة، وفي حين لا يعرف معظم الناس سوى ثقافة واحدة وخلفية واحدة ووطن واحد فإن المنفيين يعرفون اثنين على الأقل، وتعددية الرؤية هذه تولّد وعيًا بالأبعاد التزامنيّة وعيًا هو طباقي كما يقال في لغة الموسيقا.

إذ يظل ذلك الافتقاد الجوهري لدى المنفيّ الواقع في أسر الشتات دافعًا عميقًا للتّفرد الثقافي ولأصالة الرؤية وتعدّد مناظيرها ، وتأسيسًا على ذلك يقول إدوارد سعيد: "فرؤية العالم أجمع أرضًا غريبة ، تمكّن من تكوين رؤية أصيلة، وفي حين لا يعرف معظم الناس سوى ثقافة

واحدة وخلفية واحدة ووطن واحد فإن المنفيين يعرفون اثنين على الأقل، وتعددية الرؤية هذه تولّد وعيًا بالأبعاد التزامنيّة وعيًا هو طباقي كما يقال في لغة الموسيقا"(6) .

والطباقيّة مصطلح يشير إلى الاستعمال المتزامن لِلَحْنَين أو أكثر بغية إنتاج المعنى الموسيقي أو وجود لحن في حالة تضاد مع لحن آخر، ولعلّ تلك التّعدديّة وذلك التّضاد هما ما يشكّل -وفق تصوري الشخصي- تيمة الرغبة في إيجاد الحلول الإبداعيّة المتعددة لأزمة المنفى والشتات من ناحية وتيمة الصراع الثنائي بين الصلابة والهشاشة من ناحية أخرى، لا سيّما أنّ إدوارد سعيد كان يؤكّد دائمًا أنّ " القراءة الطباقيّة ينبغي أن تدخل في حسابها كلتا العمليتين" العمليّة الإمبرياليّة وعملية المقاومة لها "(7).

وتتجلّى تيمة العزاء العميق والامتنان لتجربة المنفى لدى محمود درويش أيضًا عبر قدرته-مثل إدوارد سعيد- على اكتشاف ينابيع القوة تحت صحراء الشتات- إن جاز التعبير-إذ يرى درويش المنفى تجربة حياتية عميقة غنيّة لن يبرأ منها " فالمنفى مُعلّم ومُهذِّب ومثقِّف، والمنفى أصبح مصطلحًا واسعًا ووجوديًا يعلّم التّسامح وقبول الآخرين والانفتاح على الفضاءات الأخرى، وعلى إغناء هوية الذات بهوية إنسانيّة، وأنا من الذين لديهم الجرأة على الاعتراف بالجميل للمنفى، ففيه اقتربت من النضج الإنساني والإبداعي، وفيه اكتشفتُ أنّ سيرة التاريخ الإنسانيّة هي سيرة علاقات منفيين وحوار منفيين، وسؤال المنفيين المشترك عن جوهر وجودهم الإنساني، فكانت اللغة الشعريّة هي السؤال الذي يُجيب عن السؤال دون أن يدخل في ثبات اليقين، ومن هنا فإنّني سأحتفظ بالجوانب الكريمة للمنفى"(8).

المنفى لدى درويش إثراء للهوية الذاتية ورفض الاستسلام والهزيمة،والارتقاء بحالة المنفى من حيزها الجغرافي الضيّق إلى بعدها الإنساني المترامي الذي يقف فيه الشاعر وجهًا لوجه أمام الحياة ليقلب الطاولة في وجهها، على طريقة الفهم المقطّر بخبرة السنوات والوعي الإنساني المتمرّس بطبائع الكائنات ومراوغات الحياة وحتميّة الغياب البشري المنطوي على سرمديّة الحضور الإبداعي الذي هو مربط الفرس ومكمن الجسارة.

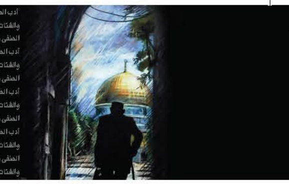
إذ ينطوي المنفى وفق منظور درويش في السطور السابقة -على اتساع الحَدَقة الإنسانيّة والانفتاح على الفضاءات الحضاريّة وإثراء الهويّة الذاتيّة والوعي العميق بالآخر ورفض الاستسلام أو الهزيمة بالرغم من الاغتراب الذاتي ومصادرة حقوق المواطنة ممّا قد يَدفع إلى الانهزام أو التّخاذل للوهلة الأولى فإذا به يدفع على المستوى الشعري لدى درويش- إلى الجسارة الساخرة والصلابة اللامبالية الآن في المنفى:

الآن في المنفى.. نعم في البيت
في الستين من عمر سريع
يوقدون الشّمع لكَ
فافرح بأقصى ما استطعت من الهدوء
لأنّ موتًا طائشًا ضلّ الطريق إليك
من فرط الزحام وأجّلك
قمرٌ فضوليٌّ على الأطلال
يضحك كالغبيّ
فلا تصدّق أنّه يدنو لكي يستقبلك
هو في وظيفته القديمة مثل آذار
الجديد.. أعاد للأشجار أسماء الحنين
وأهملك
فلتحتفل مع أصدقائك بانكسار الكأسِ
قل للحياة كما يليق بشاعر متمرّس

سيري ببطء كالإناث الواثقات بسحرهن وكيدهن" لكل واحدة نداءٌ ما خفيٌّ.

هَيْتَ لك :ما أجملك!
سيري ببطء يا حياة لكي أراك
بكامل النقصان حولي كم نسيتك
في خضمك باحثًا عنّي وعنكِ
وكلما أدركت سرًّا منك قلتِ بقسوةٍ
ما أجهلك!
قل للغياب، نقصتني
وأنا حضرت لأكملك

لتتجلّى قدرة درويش الفائقة -في هذا النص الذي آثرت أن أورده كاملًا -على الارتقاء بحالة المنفى من حيزها الجغرافي الضيّق إلى بعدها الإنساني المترامي الذي يقف فيه الشاعر وجهًا لوجه أمام الحياة ليقلب الطاولة في وجهها، لا على طريقة بطله أحمد الزعتر في محاصرة حصاره، بل على طريقة الفهم المقطّر بخبرة السنوات والوعي الإنساني المتمرّس بطبائع الكائنات ومراوغات الحياة وحتميّة الغياب البشري المنطوي على سرمديّة الحضور الإبداعي الذي هو مربط الفرس ومكمن الجسارة.



قـــل لـــلـــغـــيـــاب نـــقـــصـــتـــنـــي
وأنـــــا حـــــضرت لأكـــمـــلـــك

يرى إدوارد سعيد بقصيدة درويش قوميّة دفاعيّة، وهي آليّةٌ من آليات تعزيز الوعي بالذات لدى المنفيين، أو ما يمكن أن نطلق عليه الهويّة الإبداعيّة البديلة التي تغاير في فرديته فكرة القوميات التي هي في جوهرها أمرٌ يتعلّق بالجماعات، أمّا المنفى فهو عُزلةٌ تعاش خارج الجماعة بإحساس بالغ الحدّة، حيث يشعر بضروب الحرمان لعدم وجود المرء مع الآخرين في الوطن المشترك لتظل فاعلية الأنا الشاعرة التي تمارس حضورها المعلن والمستتر في منازلة الغياب متظاهرة بإكماله، وإن كانت في حقيقة الأمر تحاصره لتغيّبه لأنّ اكتمال الغياب يعني بداية الحضور وأنا حضرتُ تاء الفاعل-أنا لأكملك أنا وهي آليّةٌ من آليات تعزيز الوعي بالذات لدى المنفيين لصنع ما يطلق عليه إدوارد سعيد" القوميّة الدفاعيّة" أو ما يمكن أن نطلق عليه الهويّة الإبداعيّة البديلة التي تغاير في فرديته فكرة القوميات التي هي في جوهرها أمرٌ يتعلّق بالجماعات، أمّا المنفى فهو عُزلةٌ تعاش خارج الجماعة بإحساس بالغ الحدّة، حيث يشعر بضروب الحرمان لعدم وجود المرء مع الآخرين في الوطن المشترك(10).

وتتجلّى صورة" القوميّة الدفاعيّة" بشكل أوضح في نص (اللقاء الأخير في روما) مرثيّة لماجد أبو شرار الذي يسعى فيه درويش عبر تصوره الشعري إلى تجميع الشعب الفلسطيني في جسد واحد مفارق لهيمنة الحكّام وقهر الجلّادين وممارسات الساسة وتصورات التاريخ وفوضى الجغرافيا:

ويـا لحم الفلسطيني فـوق موائد الحكّام
يـا حجر الـتـوازن والتضامن بـين جـلّاديك
حــرف الــضــاد لا يــحــمــيــك
فاختصر الطّريق عليك يا لحم الفلسطيني
يا شرعية البوليس والقدّيس إذ يتبادلان الاسم
يـا لحم الفلسطيني يـا جغرافيا الفوضى
ويـــا تـــاريـــخ هــــذا الـــشرق
فـــاخـــتـــصر الـــطـــريـــق عـــلـــيـــك
يا حقل التجارب للصناعات الخفيفة والثقيلة
أيها اللحم الفلسطيني، يا موسوعة البارود
مـنـذ المـنـجـنـيـق إلى الـصـواريـخ الـتـي
صُـنـعـت لأجـلـك في بـلاد الـغـرب
تجمع أيـهـا اللحم الفلسطيني في واحـد
تــجــمــع واجـــمـــع الـــســـاعـــد
لـتـكـتـب ســـورة الـــعـــائـــد(11).

إذ يكشف ذلك النص عن مرامي درويش التي تستهدف دحض كل السرديات والحكايات الكاذبة عن تاريخ الشعب الفلسطيني وجغرافيته بصورة تبرز وجه المثقّف المناضل الذي يكمل صورة المثقّف المنفيّ وتصوغ أسطورة الكل في واحد من جديد في تطلّعها للاكتمال والتّوحد والتّعالي على المواضعات الكاذبة والممارسات القامعة بحيث يتلاقى وعي الشاعر في ممارسته الشعرية بوعي الناقد في تصوراته النظرية، حتى بعد مرور العقود وعبور السنوات لنستمع إلى صوت الناقد إدوارد سعيد"على الناقد الإنساني أن يواجه قوى العولمة والطموحات الإمبرياليّة والليبراليين الجُدد الذين يشنون حربًا شعواء على قيم الديمقراطية والمساواة ويخربون البيئة، انطلاقًا من جشعهم الاقتصادي وسيطرتهم على عدد من المؤسسات الضخمة الاقتصادية والإعلامية"(12).

إدوار سعيد ودرويش بدايات متشابهة في الإيمان بتفاعل الثقافات والسعي لاكتشاف الهويّة وامتزاج حس المنفى والاغتراب بالمسعى النضالي الثقافي الذي يؤكّد تفاعل الانتماء العربي الأصيل بالمنظور الإنساني المتّسِع والإيمان بحق العودة إلى فلسطين والإصرار على المقاومة حتى الرمق الأخير من الحياة

ويظل لوعي المنفى ومعاناة الشتات قواسم مشتركة تجمع مشروع إدوارد سعيد بتجربة محمود درويش أهمها البدايات المتشابهة التي تتمثّل في الاقتلاع من الجذر الأول والتّحرك خارج المكان/ المنشأ ثمّ المرور بتجارب عديدة في عدد من المدن الكبيرة الغربية وبعضٍ من البلاد العربيّة، والإيمان بتفاعل الثقافات والسعي لاكتشاف الهويّة وامتزاج حس المنفى والاغتراب بالمسعى النضالي الثقافي الذي يؤكّد تفاعل الانتماء العربي الأصيل بالمنظور الإنساني المتّسِع والإيمان بحق العودة إلى فلسطين والإصرار على المقاومة حتى الرمق الأخير من الحياة.

يقول درويش في نص "طباق" باعثًا في الأذهـان صورة القراءة الطباقيّة التي أسّسها إدوارد سعيد لقراءة العلاقة بالآخر ومحبته لفن الموسيقى،ومشيرًا إلى بدايات العلاقة وطبيعة الصداقة التي جمعتهما أكثر من ثلاثين عامًا:

هـــنـــاك عـــلـــى بـــاب هـــاويـــة كـــهـــربـــائـــيّـــة
تـــعـــلـــو الـــســـمـــاء الـــتـــقـــيـــت بــــإدوارد
قـــبـــل ثـــلاثـــيـــن عـــامًـــا

من العالم أو الاغتراب عنه، مؤمنين بالمستقبل، مطلّين على الغد بجسارة تؤمن برسوخ الهوية وانفتاحها على العالم حتى وإن تشكّل الوجود " خارج المكان" وإن لاح الطريق أجمل من البيت.

* شاعر وناقد مصري ومدير تحرير سلسلة دراسات أدبية ، الهيئة العامة المصرية للكتاب وعضو لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة.

الهوامش

•إدوارد سعيد ، تأملات حول المنفى ومقالات أخرى ، ت. ثائر ديب ، ط2، دار الآداب للنشر والتوزيع ،2007 ، ص 117 .

•محمود درويش، ديوان محمود درويش ج4 ، دار العودة، ط1 بيروت- لبنان، 1989،ص 614 .

•فـؤاد نصرالله، تجليات العولمة الثقافية والسياسية في شعر محمود درويش مقاربة حضاريّة، دار الانتشار العربي، 2007، ص 142 .

•تأملات حول المنفى، ص 124 .

•السابق، ص 132 .

•السابق ، ص 132/133 .

•السابق، ص 133 .

•عبد الكريم سلمان، ابن عويس بين الاغتراب والمنفى الثقافي ، المركز الثقافي، عدد 5-4 ، رام الله ، فلسطين ،1999 ، ص 129-128 .

•محمود درويش، الآن في المنفى.

•تأملات في المنفى، ص 121.

• محمود درويش، ديوان محمود درويش، ج 2، دار العودة، بيروت- لبنان، 1989 ، ص 143 ،

•فخري صالح، إدوارد سعيد الناقد الإنساني، مجلة الكرمل، عدد 85، ص 215 .

• طباق، محمود درويش.

• مجاهد عبد المنعم مجاهد، الإنسان والاغتراب، سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1 ، 1985، ص 28 .



وكان الزمان أقل جموحًا من الآن
قال كلانا:
إذا كان ماضيك تجربة
فاجعل الغد معنى ورؤيا
لنذهب
لنذهب إلى غدنا واثقين
بصدق الخيال ومعجزة العشب(13) .

وإذا كان هيدجر أحد فلاسفة الوجودية الكبار يرى" أنّ اللا مأوى أصبح مصير العالم ، وأصبح الإنسان بلا جذور والمتجوّل هو التجسيد الخاص للغريب الذي لم يفقد مأواه فحسب بل فقد أيضًا وضعه في الزمان(14) . فقد ظلّ إدوارد سعيد ومحمود درويش رافضين الانسحاب



رفائيل ألبرتي نموذجًا لشتات جيل شعري إسباني

يكتب:
د. خالد سالم *

لئن لظاهرة الشتات الأدبي في القرن العشرين نموذج ممثل في جيل أدبي بعينه فإن هذا ينسحب على جيل كان درته فدريكو غارثيا لوركا، جيل آل 27 الشعري، إذ اضطر جل كتابه وفنانيه إلى الفرار خارج إسبانيا بعد سقوط الجمهورية وليدة صناديق الاقتراع هربًا من يد الفاشيست الذين انقلبوا على إرادة الشعب وأشعلوا حربًا أهلية لا تزال جراحها نائتة في النفس الإسبانية إلى اليوم رغم مرور أكثر من ثمانية عقود.

لم يعرف الأدب العالمي مثل هذا الحجم من الانكسار وشتات مبدعي جيل أدبي كامل، لم يبق منه في الداخل سوى قلة عانوا غربة ونفيًا داخليًا، فشكّل الطرفان ظاهرة أدبية فريدة، لم تحدث من قبل وظل أعضاؤه خارج البلاد إلى أن أذن لهم النظام القمعي الذي جثم على أنفاسها طوال أربعة عقود تحت إمرة الجنرال فرانكو، فعُكس هذا الوضع في نتاجهم الفني تاركًا بصماتها على أجيال أدبية تالية.

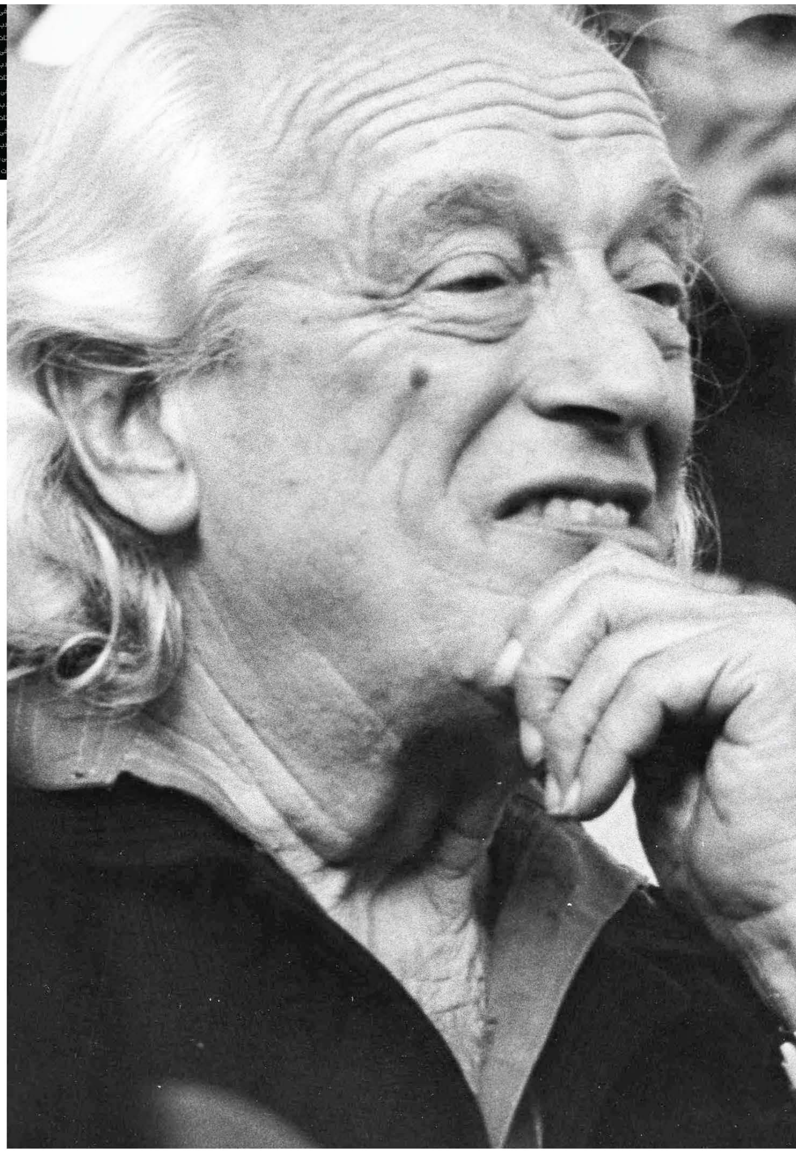
ولد هذا الجيل الشعري في تلك السنة، 1927، التي اقترن اسمه بها بمناسبة الاحتفال بالمئوية الثالثة لوفاة الشاعر القرطبي لويس دي غونغورا، وكان رد اعتبار له في أجواء غير مؤيده لشعره، رغم معارضة رموز الثقافة الإسبانية سنتئذ لهذه الاحتفالية، من بينهم الشاعران خوان رامون خيمينيث وأنطونيو ماتشادو والفيلسوف خوسيه أورتيغ إي غاسيت الذين كانوا موضع تهكم وسخرية من الشعراء الشباب الذين ولدوا تحت عباءة ذلك الشاعر الكلاسيكي، فجددوا الشعر الإسباني وأخرجوه من الأنين والبكاء على ماضٍ قريب لن يعود، ماضي سقوط آخر مستعمرات إسبانيا في كوبا والفلبين، في 1898، على يد الدولة الإستعمارية الفتية التي كانت قد بدأت تتحسس طريقها في الساحة الدولية.

في تلك الأجواء المثبطة وبعد ذلك الاحتفال بأربع سنوات تحول نظام الحكم من ملكي إلى جمهوري فأيده شعراء الجيل الذين كان جميعهم في مقتبل العمر، وملأوا الساحة ابداعًا وسحبوا البساط من تحت أقدام الشعراء الشيوخ، أعضاء جيل الـ 98 السابق عليهم، جيل هزيمة إسبانيا وسقوط آخر مستعمرات إمبراطوريتها التي كانت لا تغيب عنها الشمس. أجج اليمين وخلفه الجيش الصراع مع النظام الجمهوري الوليد فأشعل بعض ضباطه الانقلاب على الشرعية، وعلى رأسهم الجنرال فرانكو، فاشتعلت الحرب الأهلية الإسبانية (1939/1936م)، أبشع حرب أهلية في القرن العشرين، وانتهت بتغلب اليمين ما اضطر حوالي مليون ونصف إلى الخروج إلى المنفى، كان من بينهم عشرات الآلاف من المثقفين ما شكل أكبر عملية نزوح لمثقفي.

بلد في تاريخ الحروب الإنسانية. وكان شباب الجيل الشعري الناشئ من مؤيدي اليسار ممثلاً في النظام الجمهوري الذي تمخضت عنه صناديق الاقتراع عام 1931، فاضطروا إلى الفرار إلى المنفى القسري لعشرات السنين.

كان رفائيل ألبرتي ممثلًا لشتات الحرب الاهلية في الأدب الإسباني فهو خير نموذج له طوال أربعة عقود، إذ كان أحد الحبات الثمينة في عِقد جيل الحرب الأهلية الإسبانية، جيل الـ 27، الذي طبق صيته آفاق عالم الشعر العالمي منذ أن انتهت الحرب الأهلية في نهاية ثلاثينات القرن العشرين حتى اليوم.

توزع أبناء جيل الـ 27 الشعري، أو جيل الجمهورية، على جغرافيا



رفائيل ألبرتي

العالم، إلا أن أميركا اللاتينية كان لها نصيب الأسد عددًا وجودةً من أعضاء هذا الجيل الذي تربع فوق سدته إلى اليوم فدريكو غارثيا لوركا وتحلق حول رمزيته الآخرون ما القى بظلال حاجبة عليهم. برز بينهم ودار في فلكهم كثير من المبدعين الذين نالوا صيتًا واسعًا في النصف الثاني من القرن الماضي، كان من بينهم المصور العالمي سلفادور دالي وخورخي غيان ودامصو ألونصو وبيثنتي أليكسندري...إلخ. وكان طبيعيًا أن تحظى أميركا اللاتينية بأكبر عدد من هؤلاء المبدعين، الذين اضطروا للفرار من إسبانيا، نظرًا لوجود عوامل مشتركة بين شعوبها والشعب الإسباني، وعلى رأسها اللغة والثقافة.

بيد أن إذا كان هناك ممثل لشتات الحرب الاهلية في الأدب الإسباني فإن الأندلسي رفائيل ألبرتي كان خير نموذج له طوال أربعة عقود، إذ كان أحد الحبات الثمينة في عِقد جيل الحرب الأهلية الإسبانية، جيل الـ 27، الذي طبق صيته آفاق عالم الشعر العالمي منذ أن انتهت الحرب الأهلية في نهاية ثلاثينات القرن العشرين حتى اليوم، وتربع على عرشه فدريكو غارثيا لوركا وحوله ثلة لا يقل بريقها عنه من مجايليه، لكن اغتياله أضفى عليه بريقًا نافذًا لم يخفت إلى اليوم. وكان رفائيل ألبرتي آخر عظام هذه الجيل وأطولهم عمرًا إذ توفي عام 1999، لكن دون أن يحقق حلمه بوضع قدميه في القرن الجديد.

رفائي ألبرتي أحد الشعراء العظام الذين جددوا الشعر الإسباني في القرن العشرين، تحتفل إسبانيا والأرجنتين في السنة الحالية بالذكرى العشرين الشاعر الأندلسي رفائيل ألبرتي أحد الشعراء العظام الذين جددوا الشعر الإسباني في القرن العشرين، وكلهم من إقليم الأندلس مثله، أنطونيو ماتشادو من إشبيلية، وفدريكو غارثيا لوركا من غرناطة، وخوان رامون خيمينيث من ويلبة، ثم ألبرتي من قادش التي بناها الفينيقيون. قائمة شعراء هذا الجيل طويلة، يبرز فيها كل من دامصو ألونصو وخيرادو دييغو وخورخي غيين وبيثنتي أليكسندري، حائز جائزة نوبل عام 1977، الذين غيروا مسار الشعر الإسباني المعاصر وطوروه قالباً وموضوعاً بطريقة مشابهة لما أضافه جيل الخمسينات للشعر العربي المعاصر.

رفائيل ألبرتي أكبر نموذج لشتات الأدب الإسباني في القرن العشرين، فهو يمثل جيلًا بأكمله اكتوى بنار السياسة بسبب مواقفه السياسية والفكرية، إذ اضطر مع آلاف المثقفين الجمهوريين إلى اختيار طريق المنفى، هربًا من السجن أو الإعدام على يد زمرة الطاغية فرانكو الذي حكم إسبانيا طوال أربعة عقود بالنار والحديد، أمضاها الشاعر في منافٍ مشؤومة على اتساع اليابسة، ولد هذا الجيل في تلك السنة بمناسبة الاحتفال بالمئوية الثالثة لوفاة الشاعر القرطبي لويس دي غونغورا، فكان رد اعتبار له، رغم معارضة رموز الثقافة الإسبانية سنتئذ لهذه الإحتفالية، من بينهم الشاعران خوان رامون خيمنث وأنطونيو

ماتشادو والفيلسوف خوسيه أورتيغا إي غاسيت الذين نالوا الكثير من التهكم والسخرية على أيدي الشعراء الشباب الذين يتحسسون طريقهم ويبحثون عن مكان لهم في الساحة الشعرية العريضة فولدوا تحت عباءة ذلك الشاعر الكلاسيكي الذي ترك بصماته على شعر العصر الذهبي، القرن السادس عشر ونهض به ليطلق عليه العنقاء.

كما أسلفت كان رفائيل ألبرتي (1902-1999) أكبر نموذج لشتات الأدب الإسباني في القرن العشرين، ليمثل جيلًا بأكمله اكتوى بنار السياسة بسبب مواقفه السياسية والفكرية، إذ اضطر مع آلاف المثقفين الجمهوريين إلى اختيار طريق المنفى، هربًا من السجن أو الإعدام على يد زمرة الطاغية فرانكو الذي حكم إسبانيا طوال أربعة عقود بالنار والحديد، أمضاها الشاعر في منافٍ مشؤومة على اتساع اليابسة، توزعت أساساً بين باريس تحت الاحتلال النازي، وكان قبلها محطة قصيرة في الجزائر المحتلة من فرنسا سنتئذ، ثم هرب إلى الأرجنتين حيث عاش ربع قرن، منها تسعة عشر سنة دون جواز سفر تحت حكم العسكر والشرطة، ما حمله على الرحيل إلى إيطاليا حيث عاش في روما، في انتظار الذي يأتي ولا يأتي، موت الطاغية، ومنها عاد منها إلى إسبانيا في 1977، بصحبة زوجه الأولى القاصة ماريا تريسا دي ليون.

شهد ألبرتي حروب القرن العشرين وخطوبه كافة فتركت بصماتها غائرة في شخصيته ونتاجه الشعري الوفير الذي يربو على أربعين ديوانًا، إضافةً إلى المسرح والنثر من محاضرات ومقالات وسيرة ذاتية تقع في ثلاثة مجلدات تحت عنوان "الغابة الضائعة".

بيد أن ألبرتي كان أول من سار على درب الالتزام في شعره مع الجمهورية الوليدة في 1931، ضاربًا بعرض الحائط نـداءات أسرته وآخرين، وسرعان ما انضم إلى صفوف الحزب الشيوعي الإسباني، في بداية الحرب الأهلية، رغم أصوله البرجوازية، ما أثار سخط الكثيرين، دون أن يدري أنه كان قد بدأ خطى الخروج من محليته إلى عالمية واسعة.

وقد جمعته صداقة متينة مع الشاعر الأسطورة فدريكو غارثيا لوركا تركت بصمات جلية في شعر وحياة ألبرتي. وبما أنهما أندلسيان، كان غارثيا لوركا - يكبره بأربع سنوات- يناديه بابن العم، ويشجعه على مواصلة المسيرة في بداية حياته الشعرية، وكثيراً ما قال له:" أنت أندلسي، والأندلسيون يتمتعون بذاكرة قوية، وقوة الذاكرة من أدوات الشاعر الجيد، فلا تنس هذا".

وقد لا يعرف كثيرون أن الشاعر الغرناطي اغتيل، عن طريق الخطأ، نيابةً عن رفائيل ألبرتي الذي كتب قصيدة ملتهبة ضد الفاشيست بزعامة



الصورة تجمع الشاعر العراقي الكبير البياتي بالشاعر ألبرتي

الجنرال فرانكو- نشرت في الصحافة اليسارية وبثتها إذاعة الجمهورية-، إذ ظنوا أنها لغارثيا لوركا، فكانت القشة التي قصمت ظهر البعير، وسط حالة التخبط وروح الانتقام العمياء في خضم الحرب الأهلية الإسبانية (1936-1939)، فأسفرت هذه القصيدة -حسب رواية رفائيل ألبرتي نفسه لي- عن إعدام الشاعر الغرناطي في الأيام الأولى من اشتعال الحرب التي أجهزت على الجمهورية الثانية في مهدها.

وفي مسقط رأسه، قرية سانتا ماريا الهادئة بغابتها الصنوبرية على شاطئ المحيط الأطلسي عاش طفولته وجزءًا من صباه حيث درس مع اليسوعيين في مدرسة سان لويس دي غونثاغا التي لا تزال قائمة، إلا أنه تعثر في دراسته إذ لم تكن تستهويه، وكان يفضل الرسم عليها، إلى جانب هربه مع الصبيان والذهاب إلى الحقول لمصارعة الثيران. فقد كان يريد أن يصبح مصارعاً، وهي الرغبة التي مثلها خير تمثيل في نتاجه الشعري لاحقاً وحملته على صداقة اثنين من العاملين في هذا المجال، وهما الشاعر ومربي الثيران فرناندو بيالون وأكبر مصارعي عصره إغناثيو سانشيث ميخياس الذي أشركه، مساعدًا له، في مصارعة له في مدينة بونتبيدرا بغاليثيا عام 1927. ثم خصه ألبرتي بمرثية طويلة على أثر مصرعه في الحلبة قوية في بنائها وأنينه عليه. وبذلك أضيفت هواية المصارعة إلى الرسم ليكونا أهم هوايتين فاشلتين في حياته، وإن كان قد عاد إلى الرسم في منفاه بالأرجنتين.

تشكلت شخصية ألبرتي الفكرية في تلك الفترة في القرية، في الأندلس الفقير، فإلى جانب ما ذكرناه آنفًا، كانت التفرقة بين التلاميذ الأغنياء والفقراء في المدرسة اليسوعية سببًا في تمرده على الدين والكنيسة في وقت لاحق من حياته، وهو ما صبغ مسار حياته والكثير من أشعاره. وقد اعترف في سيرته الذاتية بأن تلك المدرسة علمته الكراهية، الكراهية



الصورة تجمع الكاتب بالشاعر ألبرتي عام 1987

الطبقية.

هذا بالإضافة إلى نشأته في إقليم الأندلس الفقير حيث كان شاهدًاعلى انتفاضات الفلاحين اعتراضًا على البؤس الذي كانوا يعيشون فيه. لهذا لم يكن غريبًا أن ينتمي الشاعر في مطلع شبابه إلى الحزب الشيوعي ويحتل مراكز متقدمة فيه، وقبلها شارك في المظاهرات ضد حكومة الديكتاتور بريمو دي ريبيرا في صباه المبكر، رغم أنه كان من أسرة ذات أصول برجوازية عملت في تجارة النبيذ.

رفائيل ألبرتي النموذج المثالي للمنفى في الشعر الإسباني المعاصر، في صباه وشبابه وشيخوخته

ظل إقليم الأندلس بمعناه المحلي، الطفولة، والواسع، إسبانيا، بما في ذلك بحر القرية، إلى جانب التصوير عناصر حنين كامنة وفاعلة في شعر ألبرتي وفي حياته، خاصة في المنفى. ولهذا أوصى بحرق جثمانه ونثر رماده في مياه البحر الذي شهد طفولته وصباه. كل هذا تشكّل في صيغة البحث عن الذات لدى الشاعر، إلى جانب الحنين إلى الفترة الغضة من حياته، الطفولة، وإلى الماضي الضائع لأسرة كانت ميسورة ثم أدركها الفقر بسبب الخسارة التي لحقت بتجارتها من النبيذ. ثم تحول هذا البحث في أعماله التي كتبها في المنفى إلى البحث عن وطنه الضائع، إسبانيا.

إنه النموذج المثالي للمنفى في الشعر الإسباني المعاصر، في صباه وشبابه وشيخوخته. يذكر أن الشاب ألبرتي هاجر إلى مدريد مضطراً، في عام 1917، مع أسرته التي انتقلت إلى عاصمة البلاد لدواعي التجارة. وكان لذلك وقع سيئ في نفسه. وكانت تلك الهجرة من القرية الوديعة على شاطئ المحيط الأطلسي والحنين إليها، إلى جانب وفاة أبيه وراء تفجير قريحته الشعرية، وهو ما صوره في أول ديوان له، ووضع غابتها الصنوبرية وسط مياه شاطئ المحيط عنواناً لسيرته الذاتية "الغابة الضائعة". والغربة التي شعر بها في المدينة تذكرنا بأثر غربة شعراء عرب وموقفهم من المدينة مثل عبد الوهاب البياتي و أحمد عبد المعطي حجازي وصلاح جاهينب، وآخرون.

برز الشاعر أيدولوجيًا في الحرب الأهلية الإسبانية، فعندما بات واضحًا أن الحرب على وشك الاشتعال انضم إلى الحزب الشيوعي، بعد أن كانت تجمعه به علاقة تعاون فقط حتى تلك الفترة، وهو الانتماء الذي سبب له الكثير من المشكلات والعداء حتى من بعض أصدقائه الشعراء أعضاء جيل الـ 27. ثم شغل منصب أمين عام تحالف المثقفين المناهضين للفاشية الذي شارك في تأسيسه في بداية الحرب.

غير أن أهم ما أسسه كانت مجلات وفرق مسرحية وطبع كتب، كلها مكرسة لمساندة الجمهورية ضد الانقلابيين. ومن أبرز المطبوعات التي أصدرها وأدارها مع زوجه ماريا تريسا ليون واصدقاء له كانت مجلة "بدلة العمل الزرقاء"، وهي المجلة التي قربت الفن، الشعر، من الشعب، وكانت بمثابة أول التزام للمثقفين اليساريين مع الجمهورية.

وضمن نشاطه الواسع من أجل الجمهورية، نظم، في يوليو من عام 1937، المؤتمر الدولي الثاني للكتاب المناهضين للفاشية الذي عقد في كل من مدريد، تحت الحصار، وبلنسية وبرشلونة، وحضره رموز الثقافة الغربية مثل ستيفان إسبندر وأوكتابيو باث ونيكولاس غيين وأندريه مـالارو وفيدوف وتولستوي. ولم يقتصر دوره على التنظيم في تلك الفترة إذ نشر قصائد كثيرة ضد الإنقلابيين ولمؤازرة قوات الجمهورية، فيها دعوة للشعب كي يهب ضد الفاشية، واقتياد فرقته المسرحية إلى الجبهة بانتظام. غير أن الحرب انتهت لصالح الفاشية وتشرد من تشرد من الإسبان.

الحنين موتيف واضح في شعر ألبرتي ،فشكّل عنصرًا رئيسًا في شعره،فكان مساره الشعري بمثابة بحث عن الفراديس الضائعة وتتمثّل مسرة الحنين في البحر ويرمز إلى الطفولة والمراهقة، والرسم ويرمز إلى المراهقة والشباب معًا، و"الشاطئ الآخر" ويرمز إلى المنفى.

كان التزام ألبرتي مع الجمهورية الثانية ومعه جيل الـ 27 نموذجاً فريداً في التزام مجموعة شعرية، وهو الموقف الذي شتت معظم أعضاء هذا الجيل إذ لم يكن أمامهم خيار أفضل من المنفى، ولهذا أطلق عليهم بعض الباحثين تسمية جيل الجمهورية. وفي هذا السياق قال ألبرتي:" لقد جمعتنا الحرب كلنا تقريبًا، فيما بعد، في تحالف المثقفين المناهضين للفاشية، ثم شتتنا المنفى".

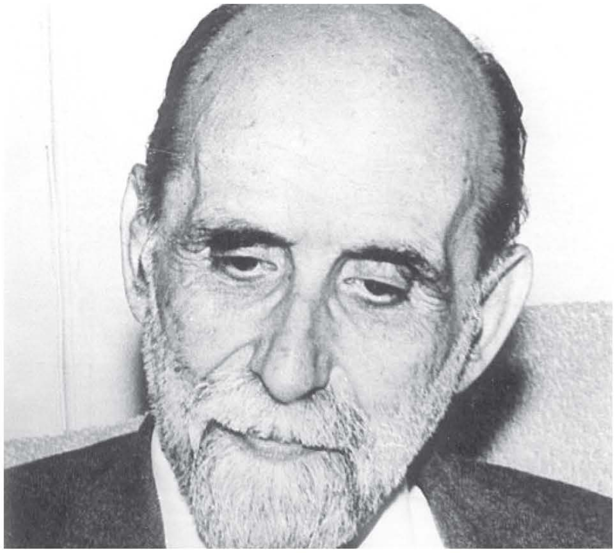
جاء المنفى ليكرس الحنين في حياة ألبرتي، فقد انتزع من مرابض

الصبا، قريته، ثم من وطنه كاملاً، ولهذا نجد أن الحنين يشكل عنصرًا رئيسًا في شعره. كان دائم البحث عن الماضي عن القرية وعن إسبانيا وعن الرسم، لهذا كان مساره الشعري بمثابة بحث عن الفراديس الضائعة. ويبرز في هذا السياق ثلاث محطات أو لحظات شعرية تمثل هذا الهوس: ديوانه الأول "بحّار في اليابسة" الذي يسعى فيه لاسترداد فردوس الطفولة، وديوان "عن الملائكة"، ذو القالب السريالي، الذي يمثل البحث عن الذات، البحث عن ماضٍ كان على وشك أن يضيع في خضمه، ثم المحطة الأخيرة وتشمل كل الأعمال التي كتبها في المنفى وفيها يبحث عن فردوس مستقبلي، لكنه معكوس في مرآة اللحظة الأولى، أي الطفولة.

وتمثل الذكريات والحنين محور نتاج رفائيل ألبرتي، الشعري والنثري، وهو حنين تعلوه مسحة من الحزن ترتب على سلسلة من الفشل والخسائر المتراكمة. ففي الطفولة هاجر من قريته ليخسر البحر وأول مغامرة عاطفية في حياته، حب الطفولة، والماضي المظلم لأسرته بعد أن فشلت في التجارة، وفشله في أن يصير مصارع ثيران، وهو الحلم الذي يراود "أي طفل أندلسي حقيقي" - حسب ألبرتي نفسه-، وفشله في الرسم، ليختمها بأكبر فشل وخسارة وهي هزيمة جماعته، هزيمة الجمهوريين في الحرب الأهلية التي قذفت به إلى "الشاطئ الآخر" للمحيط الأطلسي، إلى المنفى.

ويمكن تلخيص مسيرة الحنين هذه في أشعار ألبرتي في ثلاثة رموز تمثل المحطات الثلاث في حياته: البحر ويرمز إلى الطفولة والمراهقة، والرسم ويرمز إلى المراهقة والشباب معًا، و"الشاطئ الآخر" ويرمز إلى المنفى. إنه الشاعر الذي عاش حيث لا يريد والذي كان في حالة بحث دائم، بحث عن ما فقده لتعويض احباطاته وانكساراته. ولهذا فإن الشعر لدى ألبرتي كان تبريراً وتحليلاً ذاتياً لشخصه.

غير أن التحدي، وهو رد فعل طبيعي أمام الاحباطات، حمله لاحقًا على البحث عن الضائع ومحاولة استرداده، بشكل أو بآخر، عبر الكلمة المكتوبة. فإذا كان في شبابه قد كتب "بحار في اليابسة" لمحاولة استرداد البحر والقرية، وفي 1927 ارتدى زي المصارعين ودخل حلبة المصارعة مع سانشيث ميخياس لاسترداد هوايته القديمة، وفي عام 1945 كتب ديوان "إلى الرسم" في محاولة لتعويض فشله في أول ميوله الإبداعية، فإنه في ديوانه "أغاني خوان باناديرو"، التهكمية الساخرة، حاول النيل من خصومه السياسيين الذين اجبروه على اختيار طريق المنفى. وفي المنفى لجأ إلى شاعريته ليسجل ذكرياته ووقائع وطنه المفقود وعناصره: البحر القادشي والحرب الأهلية ومتحف البرادو والعديد من الشعراء الأصدقاء، من بينهم غارثيا لوركا وخوان رامون خيمينيث وأنطونيو ماتشادو الذين



خوان رامون خيمينيث

استلهمهم شعرياً.

كانت مسرحية القبيحة أو حكاية الحب والعجائز، " El adefesio " هي أولى أعمال رفائيل ألبرتي الدرامية. وكانت من بواكير أعماله التي نظمها في بداية منفاه الإضطراري في الأرجنتين خصيصًا لنجمة المسرح مارغريتا شيرغو التي كانت تعيش معه في المنفى. وهناك مثلتها مع فرقتها في بيونوس أيرس في 8 يونيو عام 1944، ولم تمثل في إسبانيا إلا بعد عودة المؤلف من المنفى في نهاية السبعينات.

والمسرحية ذات مغزى في الغربة إذ تنتمي دراميتها إلى مسرح السخرية والاستهزاء، إلى عالم المحال والقبح، لتتضمن التزاماً مع التاريخ الاجتماعي للجنس، ما يكسبها أهمية حيوية. ويقول

الناقد المسرحي الإسباني خوسيه مونيلون : "إنها صرخة ضد إسبانيا السوداء، المتخلفة، وضد عبادة القمع والموت، لينتقل بنا نحو طرح رمزي لبعض الرموز المحددة المناهضة للفاشية. ومن الجلي أن "القبيحة" لا يمكن أن تقتصر لتكون دراما ريفية لجنوبي إسبانيا بالطريقة نفسها التي تفيد في تصنيف مسرحية غارثيا لوركا La casa de Bernarda Alba "بيت برناردا ألبا" التي تلتقي معها في نقاط متشابهة".

ويستلهم الشاعر رفائيل ألبرتي تلك التقاليد المتخلفة في إسبانيا مطلع القرن العشرين، خاصة في الأقاليم الجنوبية الريفية، وإن كانت لم تتخلص تمامًا من الكثير من هذه العادات والتقاليد في ما يطلق عليه



أنطونيو-ماتشادو

"إسبانيا السوداء"، المشجية، خاصة في بعض المناطق مثل الأندلس وإكستريمادورا. وهي مسرحية مسارها خشن، ذات قوة شعرية مرعبة، تنقل جو الرعب من الوضع في إقليم الأندلس، مسقط رأس الشاعر، وهي أرض جثم على أنفاسها النظام الإقطاعي والخرافات البالية لقرون ولا يزال جاثماً على أنفاس سكانها، ما ولد العبودية والجور في الإقليم. وتلعب التابوهات، المحرمات، دوراً رئيساً في المسرحية، وعلى رأسها الجنس، وتحديداً ممارسته مع المحارم، أوغشيان المحارم.

هناك صراع قائم في المسرحية بين السجن والمنظر الطبيعي، بين الموت والحياة. فعلى سبيل المثال نجد أن ظهور الشحاذين ووجوههم مغطاة يحجب شهوانيتهم، وفي الوقت نفسه يدفع بعالمي إلى الانغلاق، إلى الخوف. ويلعب مكان بعينه دوراً ثابتاً ومحركاً في المسرحية، هو بيت إحدى الشخوص، والمشهد برمته مقشعِر وأندلسي موحٍ، منزل أبيض، خاص بأسرة برجوازية أندلسية، فيه شرفة كبيرة، يصعد إليها أشخاص المسرحية ليفزعوا الخفافيش. في أسفل المشهد قرية أندلسية، مشمسة، شامخة وسط الطبيعة. وفي نهاية المشهد، عن بعد، هناك قلعة رابضة، حصن، يفترض أن السيد دينو يدور حوله بحثاً عن فتيات. وباقي المشهد عبارة عن منزل كبير ومهم، فيه برج حيث تصعد إحداهن لتقرأ بعض الأشعار، تسمع من كل النوافذ، إلى أن تلقي بنفسها من أعلاه. كان المنزل مليئاً بالأشجار، أشجار الموز، حوله سور يطل على طريق، كانت تقوم فيه غورغو بطقس غسيل أقدام الشحاذين.

وعن أصل هذه الحكاية المسرحية يقول المؤلف في سيرته الذاتية: "في بلدة روتي، في الحي المرتفع، كانت تعيش هناك فتاة جميلة، معروفة في القرية وفي القرى المحيطة بها باسم "المحبوسة"، وكانت تُشاهد فقط في صحبة أحد، وجهها مغطى ببرقع، في قداس الفجر. طوال ليالٍ كثيرة كنت أصعد إلى شارعها وأذرعها من أعلى إلى أسفل خلال الساعات المقفرة، دون جدوى من الانتظار خلف شبابيك وشرفات منزلها التي لم تفتح إطلاقاً. حيكت حول هذا الفتاة أساطير وحكايات غريبة، جرت على كل لسان في القرية، فأضاف إليها كل واحد ما أراد من نسج خياله. كانت أمها وخالاتها اللاتي يقمن بحراستها يكنن الكراهية للرجال، وهؤلاء كانوا يحلمون بالفتاة ويرغبونها دون أدنى حياء. كما أنها ملأت حلمي، فتولد داخلي إحساس حزين، حب صامت، غم مقبض لانتزاعها من تلك الظلال السوداء التي تراقبها وهكذا تعذب جمالها، شبابها المسكين بين أربعة جدران."

وحبكة المسرحية، حسب ألبرتي، تقوم على حدث حقيقي، عاشه حقيقي في مراهقته في إقليم الأندلس. وهو الحدث الذي سمح لخيال الشاعر بالتفتق عن حبكة، من خلال أسطورة غورغوناس، بناء هذا الحكاية، التي تسير وسط كابوس الأحقاد والرغبات المكبوتة والأحلام المستحيلة، وهو ما يتكشف من خلال لغة أشخاص المسرحية ذات البعد الشعبي والإستعاري، وفي الوقت نفسه سوقي والمفخم، وقد سبقه في هذا اللون مسرحيون آخرون، كان أخرهم صديقه غارثيا لوركا، في "بيت برنادا ألبا"، وقبلهما بايي إنكلان، في "مسرحيات وحشية".

تأثر رفائيل ألبرتي بالشعر العربي الأندلسي، تجلى تأثره هذا في مواقف عدة من شعره، لعل أبرزها تمثل في مقارنة وضعه في المنفى بوضع الملك الشاعر المعتمد بن عباد عندما عاش منفيًا في المغرب بعد خلعه من عرش إشبيلية.

كان رفائيل ألبرتي من الشعراء الإسبان الذين تأثروا بالشعر العربي الأندلسي، ولهذا فإن اقتفاء أثر الحضور والتأثيرات العربية في أعماله لا يدخل في دنيا الخيال الشرقي، أوالسير وراء سراب تعريب أجوف لغرض في الذات العربية، فهذا الشاعر ينتمي إلى جيل شعري ولد على أثر الاحتفال بمئوية غونغورا الشاعر القرطبي المعروف بتأثره بالشعر العربي الأندلسي. إضافة إلى أن أعضاءه تعرفوا في تلك السنوات على روائع الشعر الأندلسي من خلال كتاب "أشعار عربية أندلسية" من إعداد وترجمة المستعرب الراحل إميليو غارثيا غوميث. كان هذا الكتاب، الذي نشر في



مطلع عشرينات القرن الحالي، بداية معرفة ألبرتي ولوركا، وغيرهما من أقرانهما، بالشعر العربي.

كان ألبرتي من الشعراء القلائل الذين اعترفوا بتأثير الشعر العربي الأندلس على نتاجهم وأقر بفضل هذا الاكتشاف العظيم عليه وعلى جيله الشعري وتأثره بالشعر العربي من خلاله، القريب منه، فهو أندلسي المولد و العناصر المتوسطية تفوق الأوروبية في ثقافته حسب قوله. إلا أن غارثيا لوركا لم يعترف بذلك مما أثار حفيظة غارثيا غوميث، و هو أمر يمكن تفهمه إذا أخذنا بعين الاعتبار أنه اغتيل في الأيام الأولى من الحرب الأهلية وهو في مطلع شبابه، مما لم يتح له فرصة الاعتراف أو نكران حقيقة ملموسة في نتاجه الأدبي درسها باحثون عرب وأجانب ونشروها في دراسات جادة نُشرت لاحقًا.

تجلى تأثره هذا في مواقف عدة من شعره، لعل أبرزها تمثل في مقارنة وضعه في المنفى بوضع الملك الشاعر المعتمد بن عباد عندما عاش منفيًا في المغرب بعد خلعه من عرش إشبيلية. وكان قد قال لي في أحد لقاءاتنا: "كان كتاب غارثيا غوميث -أشعار عربية أندلسية- ذا أهمية كبيرة لنا جميعًا، وخاصة لي ولغارثيا لوركا، وإن كان لوركا لم يعترف بذلك، وهو ما أثار غضب غارثيا غوميث. إنني تحدثت كثيراً عن أهمية هذا العمل لجيلي، فقد كان اكتشافاً، تعرفنا من خلاله على الشعراء الأندلسيين معرفة حقة، بعد طول جهل بهم، فالمعلومات التي كانت متداولة عنهم حتى نشر هذا الكتاب كانت مستخفة وسطحية. بهذا الكتاب اكتشف غارثيا غوميث كنزًا كبيرًا."

وفي موضع آخر من ذلك الحور قال لي:" إننا أبناء إقليم الأندلس كنا نعلم بحقيقة وأهمية هؤلاء الشعراء العرب، ومعهم اليهود، فالشعر العربي وصل إلى قمته في الأندلس، والشعر العبري لم يحقق وجوداً و نجاحاً مثل الذي حققه تحت الحكم العربي في الأندلس. لقد تغيرت الحال الآن، فالشعر العربي أصبح معروفاً في إسبانيا أكثر من أي وقت مضى، بعد أن اكتشفنا أن عناصر وجذوراً مشتركةً تجمع بيننا... إنني أشعر بانتمائي إلى هذا التراث، وإعجابي جم بشعراء مثل المعتمد بن عباد وبن قزمان و المقدم".

وقد كرس ألبرتي إعجابه بالمعتمد بن عباد شعراً ونثراً، فاقتبس أبياتًا للملك الشاعر وكتب عدة قصائد عنه خلال سنوات منفاه في الأرجنتين، "إلا أنني لم أزعم مقارنة شعري بشعره، فهو شاعر عظيم، وكانت نهايته مأساوية حيث طردوه من إشبيلية و مات في منفاه في أغمات

بالمغرب، و هناك كتب أشعاراً مثقلة بالحنين إلى الوطن، الأندلس، فكان يحاورالطيور المهاجرة في رحلتها من إفريقيا إلى الأندلس و يسألها عن ذويه وعن وطنه". وهو ما أكد عليه في إحدى رسائله إلى غارثيا غوميث- لا تزال في منزل هذا المستعرب ضمن مراسلاته الثقافية والدبلوماسية- في مرحلة متقدمة من حياته، في منفاه بروما، إذ شبه ألبرتي نفسه بهذه الشخصية الأندلسية.

جمعت القضية الفلسطينية بين ألبرتي ووائل زعيتر ممثل منظمة التحرير ، بيد أنّها لم تكن القاسم المشترك الوحيد بينهما، إذ كان هناك جسر التراث الأندلسي الذي أثرى تلك العلاقة من خلال الشعر الأندلسي الذي جمع بينهما.

كانت روما المحطة الأخيرة -منذ مطلع الستينات- في جغرافية منافيه قبل عودته إلى إسبانيا، في نهاية عام 1977 مع زوجه، الكاتبة ماريا تريسا ليون، بعد وفاة الجنرال فرانكو الذي حكم البلاد بالحديد والنار زهاء أربعة عقود. وفي هذه العاصمة الأوروبية تعرف إلى السياسي والأديب الفلسطيني المتعدد المواهب وائل زعيتر، ممثل منظمة التحرير في روما، ضمن حراك هذا الأخير واقترابه من مثقفي اليسار الأوروبي والمناصرين للقضايا الإنسانية.

كان وائل زعيتر (1972/1934)، من أسرة لها حضور في عالم الثقافة والترجمة. وكان زعيتر قد حمل على كتفيه هموم قضيته وشعبه، ملقيًا الضوء على مأساة شعبه وتاريخه وثقافته للإيطاليين وللأوروبيين، خاصة أصدقائه من كبار الفنانين والأدباء والمفكرين مثل الروائي ألبرتو مورافيا والكاتب المسرحي الفرنسي جان جينيه والمؤرخ مكسيم رودنسون والموسيقي برونو كاليي. وفي روما أسس وائل زعيتر مع أصدقائه من قوى إيطالية مختلفة لجنة للتضامن مع القضية الفلسطينية، وربطته علاقات وثيقة مع الحزبين الاشتراكي والشيوعي.

رفائيل ألبرتي، الذي اكتوى بنار الحرب والملاحقة والمنفي ، كان مقربًا من معظم مثقفي اليسار الأوروبي، ما سهل اللقاء مع الأديب والمترجم وائل زعيتر، فكان جسرًا له ولقضيته. بيد أن القضية الفلسطينية لم تكن القاسم المشترك الوحيد بينهما، إذ كان هناك جسر التراث الأندلسي الذي أثرى تلك العلاقة من خلال الشعر الأندلسي الذي جمع بينهما.

أذكر أن أول لقاء جمعني برفائيل ألبرتي في النصف الثاني من الثمانينات كان يئن وهو يحكي لي عن ذكرياته ولقاءاته الثقافية السياسية مع وائل زعيتر في روما. كان لا يزال يتذكر شغفه بالشعر

الأندلسي وبتاريخ العرب في الأندلس. كان يحدثني عنه بألم وفجيعة اغتياله. ففي شتاء عام 1972 اغتاله الموساد انتقامًا لعملية ميونخ



أنطونيو-ماشادو

الشهيرة قبلها بشهر، إذ قامت منظمة أيلول الأسود باحتجاز أعضاء الفريق الرياضي الإسرائيلي المشارك في دورة ميونخ للألعاب الأولمبية ردًا على ضرب إسرائيل لمواقع الفدائيين في لبنان واغتيال غسان كنفاني. وانتهت العملية بقتل بعض الأفراد من الجانبين.

تأثر رفائيل ألبرتي أيما تأثر لاغتيال صديقه الشاعر والسياسي الفلسطيني وسط روما. بكاه ورثاه في قصيدة دان فيها تلك العملية الإجرامية. وبطريقة قريبة من التقنية السينمائية صور للمتلقي شخصية وائل زعيتر، عشقه للشعر الأندلسي والشعر الحديث، مصورًا عذابات الشعب الفلسطيني الذي فرضت عليه الحروب على اتساع جغرافيته، ومعرجًا على رمزية شجرة الزيتون. وأشرك الشعب اليهودي في الألم، وهو ما يجب أن يُفهم ضمن موقف اليسار الأوروبي من اليهود وإن تحول إلى مناهض لإسرائيل بعد أن تكشف لهم وجهها الحقيقي ومع تحول اليهود إلى جلادين للشعب الفلسطيني. وقد خص وائل زعيتر بمرثية، كتبها فور اغتياله، أترك ترجمتها بين أيدي القراء رغم أنني لا أهاب ترجمة الشعر، لكنني جازفت:

إلى وائل زعيتر *
كنت عذبًا، رقيقًا،
مرهفًا، حاد الذكاء،عزيز المنال
يتضوع منك شئ خفي،
كنت كهمس الماء وحيدًا
عند المغيب.
تعرفت إليك متحدثًا عن شعر
شرق إسبانيا،
ملقيًا عليّ أجمل مقاطع الشعر القديم،
مقاطع شعر اليوم،
الجريحة لشعب مسلوب الوطن،
هائم، مجرد، جميل،
شعب في حروب قسرية
على عَرْض وطنه.
كنتَ محبًا للسلام، تحلم
بإخاء عادل مع ذلك الشعب
المضطهد، الملاحق،
وفي احتضار دائم.
ذات صباح، في روما،
تصفحت صحيفة
ورأيت وجهًا معروفًا
مضرجًا في دمائه على الأرض.
بكيتك، مذعورًا،
وأدنت تلك الجريمة
المقترفة بأيدي من نفضوا
شجرة الزيتون، ومعها اغتالوا
حمامة السلام،
حرةً في سموها.

روما، أبريل 1977، ديوان " الضوء الخافت".

لم يقتصر نشاط ألبرتي على الشعر، إذ جمع بين فن الكلمة وفن الرؤية، فنظم الشعر وألف المسرح والسرد والسيرة الذاتية، ومارس الفنون التشكيلة كالرسم والحفر، و كان الرسم بدايته في عالم الفن التشكيلي، و لكن إلحاح الأسرة حمله على تركه، ونصحه الأصدقاء بالتفرغ للشعر. و قد خص التصوير بديوان "إلى الرسم"، الذي ترك أثراً قوياً على الشاعر عند معالجة الكلمة الشعرية، فكان أكثر ما ترك بصماته في نفسه و شعره. ومعروف عنه أنه كان يتمتع ببعد بصري قوي، واعترف بأن القصيدة التي لا يراها لا يكتبها. وأن الكلمة والرمز أمر واحد بالنسبة له. وقد ظل ألبرتي مواظبًا على المشاركة في التظاهرات الثقافية في الكثير

من بلدان العالم، خاصة الناطقة باللغة الإسبانية، إلى أن اعتلت صحته في منتصف التسعينات فانزوى في منزله. كما بقي ملتزماً، متمسكاً بمواقفه السياسية، وكان قد نفى شائعات حول تراجعه قائلاً: " إنني لم أتخل عن مواقفي القديمة، فشعري يزخر بإشارات واضحة و إن كنت لا أشارك في الحياة.

السياسية بفعالية كما كنت في صباي. ودواويني التي أطلق عليها "شاعر في الشارع" أو "الشعر المدني" تنم عن التزام واضح، إلا ان هذا النوع من الأشعار يعود إلى تراث القرن الرابع عشر، فهي ذات طابع شعبي، تحمل رسائل ذات معنى، تشبه الأشعار الغنائية".

ولعل أبرز حدث في هذا الصدد كان تجديده لعضويته في تحالف اليسار المتحد في منتصف التسعينات. وهناك من قال إن هذه المواقف السياسية المعلنة كانت سبباً في عدم حصوله على جائزة نوبل، رغم أنه كان من المرشحين الخالدين. إلا أن الجوائز المحلية والعالمية التي في جعبته تطول قائمتها، من بينها جائزة ثيربانتيس للآداب، نوبل آداب اللغة الإسبانية، ويحمل الدكتوراه الفخرية من أكثر من جامعة أوربية وأميركية لاتينية، وكان آخرها من جامعة مدريد كومبلوتنسي في إطار فعاليات احتفالها بذكرى تأسيسها السبعمائة، ويومها أعرب مجدداً عن دهشته من منحه هذا العدد من الشهادات الجامعية على الرغم من فشله في الدراسة فلم يستطع إتمام دراسته الثانوية في صباه !. وفي السنوات الأخيرة رفض جائزة أمير أستورياس في فرعها للأداب، رغبةً منه في أن تمنح لآخر، وإن كان هذا الموقف قد فسره البعض على أنه رفض منه لجائزة تحمل صفة ولي عهد إسبانيا !.

وهناك مؤسسة شعرية كبيرة تحمل اسمه في مسقط رأسه تهتم بإبداع الشباب من إسبانيا و أميركا اللاتينية وتقدم جائزة سنوية في الشعر.

كما أسلفنا مارس ألبرتي الشعر والمسرح الذي بدأه بمسرحية "الرجل المقفر" عام 1931، مسرحية تعالج المسألة الأخلاقية بشكل سريالي. ثم كتب مسرحية"فرمين غالان" عن ثورة العمال في إقليم إستورياس عام 1934، وهي المسرحية التي يحول فيها المؤلف المسرح إلى قصة حية، إذ ينسج أحداث ذات بعد شعبي في مسرحية تعالج انتفاضة هذا الضابط من أجل الجمهورية.

ومع اشتعال الحرب الأهلية الإسبانية كتب ألبرتي عدة مسرحيات قصيرة ذات هدف سياسي للإثارة والدعاية السياسية لتمثل في جبهات القتال. ثم يلجأ إلى التاريخ مستفيداً منه ليعيد كتابة مسرحية "نومانثيا"،



فدريكو غارثيا لوركا

البلدة الإسبانية التي واجهت الظلم وآثرت الانتحار على الاستسلام في وقت كانت فيه مدريد تتعرض لحصار الانقلابيين. وقد ترجمت بعض أعماله إلى العربية، كان آخرها مسرحية "القبيحة" التي ستظهر خلال الأيام القليلة القادمة.

حري أن أشير هنا إلى أن صداقة جمعت بين رفائيل ألبرتي وعبد الوهاب البياتي طوال السنوات التي التقيا فيها في مدريد، وقد خصه البياتي بقصيدة طويلة. وقد جمعت بينهما أمسيات شعرية وملتقيات عربية إسبانية، من بينها لقاء في مدينة ألمونيكر -المنكب العربية- من أعمال غرناطة حيث افتتحا مركزًا يحمل اسم البياتي وتقاسما جائزة ابن الخطيب الشعرية.

وفي عام 1985 تقاسم جائزة غار ابن الخطيب، في الملتقى العربي الإسباني بمدينة المونيكر-المنكب العربية- مع عبد الوهاب البياتي، وكان الأخير قد خص ألبرتي بقصيدة مطولة مكثفة، وجمعت بينما صداقة إلى أن رحل ألبياتي عن مدريد مواصلا تيهه في المنفى ليرمي عصا الترحال عن هذه الدنيا في الشام إلى جوار محي الدين ابن عربي الذي كان يعشقه.

لم يقتصر نشاط ألبرتي على الشعر، إذ جمع بين فن الكلمة وفن الرؤية، فنظم الشعر وألف المسرح والسرد والسيرة الذاتية، ومارس الفنون التشكيلية كالرسم والحفر، و كان الرسم بدايته في عالم الفن التشكيلي، و لكن إلحاح الأسرة حمله على تركه، ونصحه الأصدقاء بالتفرغ للشعر.



الجنرال فرانكو

و قد خص التصوير بديوان "إلى الرسم"، الذي ترك أثراً قوياً على الشاعر عند معالجة الكلمة الشعرية، فكان أكثر ما ترك بصماته في نفسه و شعره. ومعروف عنه أنه كان يتمتع ببعد بصري قوي، واعترف بأن القصيدة التي لا يراها لا يكتبها. وأن الكلمة والرمز أمر واحد بالنسبة له.

و قد ظل ألبرتي مواظباً على المشاركة في التظاهرات الثقافية في الكثير من بلدان العالم، خاصة الناطقة باللغة الإسبانية، إلى أن اعتلت صحته في منتصف التسعينات فانزوى في منزله. كما بقي ملتزماً متمسكاً بمواقفه السياسية، وكان قد نفى شائعات حول تراجعه قائلاً: " إنني لم أتخل عن مواقفي القديمة، فشعري يزخر بإشارات واضحة و إن كنت لا أشارك في الحياة السياسية بفعالية كما كنت في صباي. ودواويني التي أطلق عليها "شاعر في الشارع" أو "الشعر المدني" تنم عن التزام واضح، إلا ان هذا النوع من الأشعار يعود إلى تراث القرن الرابع عشر، فهي ذات طابع شعبي، تحمل رسائل ذات معنى، تشبه الأشعار الغنائية". ولعل أبرز حدث في هذا الصدد كان تجديده لعضويته في تحالف اليسار المتحد في منتصف التسعينات.

إن تجربة المنفى الطويلة تركت آثارًا إيجابية على ثقافة ألبرتي وعلى نتاجه الشعري. إلا أن قضاءه معظم سني المنفى في بلدان ناطقة بالإسبانية خفف عنه آلام الغربة وأتاح له المواصلة بلغته والتعرف على ثقافات هذه الشعوب بسهولة. لهذا فإن مشكلاته في هذا الصدد أقل بكثير من التي يلاقيها شاعر

آخر يضطر إلى الخروج إلى المنفى في بلد يتحدث أهله لغة مختلفة عن لغته الأم.

كما أسلفت مارس ألبرتي الشعر والمسرح الذي بدأه بمسرحية "الرجل المقفر" عام 1931، مسرحية تعالج المسألة الأخلاقية بشكل سريالي. ثم كتب مسرحية "فرمين غالان" عن ثورة العمال في إقليم إستورياس عام 1934، وهي المسرحية التي يحول فيها المؤلف المسرح إلى قصة حية، إذ ينسج أحداث ذات بعد شعبي في مسرحية تعالج انتفاضة هذا الضابط من أجل الجمهورية.

لا شك أن تجربة المنفى الطويلة تركت آثارًا إيجابية على ثقافة ألبرتي وعلى نتاجه الشعري. إلا أن قضاءه معظم سني المنفى في بلدان ناطقة بالإسبانية خفف عنه آلام الغربة وأتاح له المواصلة بلغته والتعرف على ثقافات هذه الشعوب بسهولة. لهذا فإن مشكلاته في هذا الصدد أقل بكثير من التي يلاقيها شاعر آخر يضطر إلى الخروج إلى المنفى في بلد يتحدث أهله لغة مختلفة عن لغته الأم. ورغم هذه القطيعة المادية مع إسبانيا كان الجانب الإيجابي لتجربة المنفى أكبر من سلبياته التي لا يستهان بها، خاصة وأنه ظل حوالي أربعة عقود في المنفى، أي استحالة العودة إلى الوطن، و هذه التجربة كانت مأساة في حد ذاتها. ومعروف أن أناساً انتحروا في المنفى لشدة الحنين للوطن، و لكن هذه لم تكن حالة ألبرتي فقد صمد وتغلب على الصعاب. و قد ترك أثراً واضحاً في نتاجه الشعري الذي نظمه طوال هذه السنوات.

سيظل رفائيل ألبرتي علامة بارزة في أكبر ظاهرة شتات لحقت بجيل كامل من الأدباء، جيل الجمهورة أو جيل الـ 27، اضطروا جلهم إلى مغادرة بلدهم، إسبانيا، بعد هزيمة الشرعية التي دافعوا عنها، وبعد أن اغتيل نجم الجيل، فدريكو غارثيا لوركا، في بداية اشتعال الصراع الأهلي المسلح في الثامن عشر من أغسطس 1939، ما مثل نذير شؤم وما ينتظرهم في حالة هزيمة تحالف اليسار أمام الفاشست، وهو ما كان، فانفرط عقد جيل من المثقفين ملأوا الدنيا حضورًا بعيدًا عن الوطن. صار المنفى قرين الحديث في أي سياق عن جيل الـ 27، ورفائيل ألبرتي رمز هذا الشتات في اللاوعي الجمعي والشعري، ولا يضاهيه في الوجه الآخر لمأساة جيل سوى غارثيا لوركا الذي لا يزال يحتفظ بخيوط ألغاز كثيرة لتلك الحقبة الفريدة في تاريخ الأدب العالمي.

*** ناقد مصري وأستاذ جامعة من أرض الكنانة**



ثقافة الشتات في الشعر العراقي المعاصر

تكتب: د. وجدان الصائغ*

لا يمكن النظر لخارطة الشعر العراقي المعاصر بمعزل عن الظرف السياسي الذي لعب دورا بارزا في تشكيله وتشذيره وتشظيه ، فلا يمكنك ان تقسمه تقسيما طائفيا أو عرقيا أو جغرافيا كما هو شأن اللعبة السياسية، فهو فسيفاء متناسق من أصوات امتزجت بعطر الأرض وتحركت موهبتها لتصوغ صورا شعرية تحفر بعيدا في عمق الذاكرة الشعرية العربية تارة والذاكرة الحضارية للمكان واقصد انتماءها إلى أفق جلجامش وهمومه التي تفتقت عنها الملحمة السومرية .

ينضوي تحت خيمة الهجرة الشعرية الأولى دعائم المشهد الشعري العراقي ورواد الحداثة الشعرية العربية على سبيل المثال لا الحصر: الشاعر محمد مهدي الجواهري، نازك الملائكة، عبدالوهاب البياتي، بلند الحيدري وغيرهم من الأسماء التي لمعت في أفق الحداثة الشعرية العربية، وهي هجرة تعكس ملامح الـرواد وهم يخطون قصائدهم في الأقاصي محتفظين بيوتوبيا المكان الحميم في الذاكرة.

ولا يمكنك النظر إلى جغرافية الشعر العراقي متكورا داخل المكان الحميم (العـراق) بل يجب النظر إلى اتساع رقعته الجغرافية التي غطت المنافي العربية والأوربية والأمريكية لنكون قبالة هجرات شعرية جماعية منظمة ضربت فيها إقدام الشاعر العراقي الفيافي بحثا عن ملاذ آمن يقيه عسف النظام السياسي وعصفه بالبلاد والعباد وعبر فترات زمنية أرخت لعمق الجرح العراقي النازف، وهي هجرات غير مسبوقة يمكن أن نجملها بثلاث هجرات أساسية وعلى التوالي:

الهجرة الشعرية الأولى:

وينضوي تحت خيمتها دعائم المشهد الشعري العراقي ورواد الحداثة الشعرية العربية على سبيل المثال لا الحصر: الشاعر محمد مهدي الجواهري، نازك الملائكة، عبدالوهاب البياتي، بلند الحيدري وغيرهم من الأسماء التي لمعت في أفق الحداثة الشعرية العربية، وهي هجرة تعكس ملامح الرواد وهم يخطون قصائدهم في الأقاصي محتفظين بيوتوبيا المكان الحميم في الذاكرة، هؤلاء الذين احتضنت وجوههم وأجسادهم المنافي وهم على التوالي:

الشاعر الجواهري: (1899- 1997 دمشق)

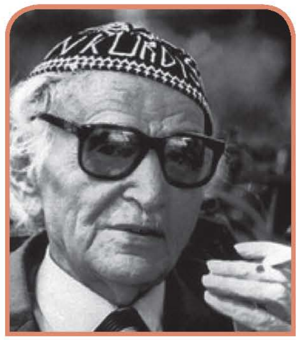
رائد التحديث في القصيدة إذ جمع بين الذاكرة الشعرية العربية وفخامة الإيقاع الخليلي وبين الهم الراهن فباح من خلالها بغربته وكشف عما يحصل على الأرض من جور وظلم وليس أدل على ذلك من صرخته التي قال فيها:

أتعلم أم أنك لا تعلم   بأن دماء الضحايا فم

وقد قارع بالقصيدة الفساد السياسي ولقب بشاعر العرب الأكبر وذاع صيته في البلاد العربية فعرفته مقارعا للظلم، اسقطت عنه الجنسية العراقية وعاش في منفاه ليدفن في مقبرة الغرباء بدمشق.

الشاعرة نازك الملائكة (1923-2007 القاهرة)

حاملة لواء ثورة الشعر الحر والمنظرة لقصيدة التفعيلة في



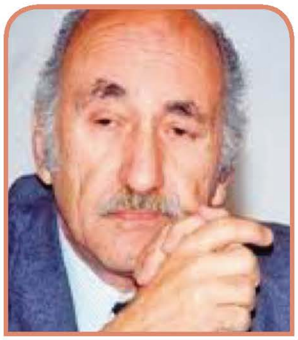
الجواهري



نازك الملائكة



عبدالوهاب البياتي



بلند الحيدري

كتابها (قضايا الشعر المعاصر) بزغ نجمها كشاعرة وناقدة إلا أنها ما لبثت أن انزوت بعيدا عن دائرة الضوء الشعري والنقدي معا فصمتت تماما عن أي حضور ثقافي وعاشت في منفاها القاهري حتى وافتها المنية هناك لتدفن فيه.

عبدالوهاب البياتي: (1926- 1999)

أحد أعمدة ثورة الشعر الحر ومن رواده المهمين عاش مغتربا بين الدول العربية والأوربية وصمت عن قول الشعر تماما خلال حرب الخليج الأولى ، وهو الذي صرح برما بالغربة وبمنفاه حين قال متنبئا بموته غريبا وحيدا:

مملكة الشاعر حاصرها الأعداء . . .
شقّوا صدر الشاعر
لم يجدوا في الداخل
إلا مقبرة، كان الثلج يغطيّها
. . . حكموا بالنفي على الشاعر بعد الموت
أقاموا حول المنفى، الاسوار

وفي سياق آخر يناجي القصيدة قائلا:

أيّها الحرف
الذّي علّمني جوب البحار
وطني المنفى
ومنفاى إلى الأحباب دار
أيّها الحرف المدمّى
أيّها المنفى
يا محض شعار
إنني أحمل بغداد معي في القلب
من دارٍ لدار

وأسقطت عنه الجنسية العراقية ليموت ويدفن وحيدا غريبا في دمشق عام ١٩٩٩

بلند الحيدري (1926 – 1996 لندن)

أحد رواد حركة الشعر الحركة، عاش متغربا منخرطا في العمل السياسي إذ أسس في منفاه البريطاني (اتحاد الديمقراطيين العراقيين) حتى مات ودفن وحيدا غريبا في لندن، قال متنبئا بموته غريبا منفيا وحيدا:

إن مت هنا.. في الغربة.. في المنفى
إن مت غدًا
فسيحمل شاهد قبري: هذا وطني
هذا من أجلك يا وطني

وقال في سياق آخر مناجيا بغداد، تأمل الآتي:

بغداد
تلك الفاتنة السمراء
لماذا ما عدت اراها
إلا في ثوب حداد
إلا في ظهر محني
أو جلد مهترئ
أو شهقة امرأة ثكلى
أو دود يتوالد ما بين عيون القتلى
وخرائب سود يتسكع فيها الموت
وليس فيها صمت ورماد
بغداد
ما عدت أراها
إلا في سوط مازال يقهقه في كف الجلاد ...

ينضوي تحت الهجرة الشعرية الثانية شعراء ما بعد الريادة الشعرية، وقد تميزت بنبوغ أصوات شعرية ناهضت النظام

السياسي بشكل مباشر أو من خلال استخدام التقنيات الشعرية من ترميز وقناع وغموض لتمرير المضامين الجريئة التي تدين ما يحصل على الأرض، أذكر على سبيل المثال لا الحصر : مظفر النواب، سركون بولص، لميعة عباس عمارة، أحمد مطر، فاضل العزاوي، علي جعفر العلاق وغيرهم.

الهجرة الشعرية الثانية:

وينضوي تحتها شعراء ما بعد الريادة الشعرية، وقد تميزت بنبوغ أصوات شعرية ناهضت النظام السياسي بشكل مباشر أو من خلال استخدام التقنيات الشعرية من ترميز وقناع وغموض لتمرير المضامين الجريئة التي تدين ما يحصل على الأرض، أذكر على سبيل المثال لا الحصر : مظفر النواب، سركون بولص، لميعة عباس عمارة، أحمد مطر، فاضل العزاوي، علي جعفر العلاق وغيرهم. وهم شعراء نزفت قصائدهم ألما على حدود البلد الذبيح، فها هو مظفر النواب على سبيل المثال يقف مناجيا المنفى:

المنفى يمشي في قلبي
في خطواتي في أيامي
المنفى كالحب يسافر في كل قطار اركبه
في كل العربات أراه
....
في هذا العصر يكون الإنسان
ويعرف من منفاه

وقد صاغ الشاعر علي جعفر العلاق حوارية شعرية بين الهجرتين حين وقف راثيا الجواهري لتدخل قصيدته في إطار رثاء الذات المبعدة عن عراقها اذ يقول في قصيدته (أرض من الاضداد) والتي صدرها بـ (إلى الجواهري) :

لمن تغنّي أيها الراحلُ ؟
لا دجـلةٌ تـلكَ
ولا بـابـلُ ..

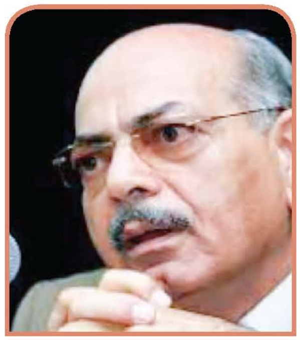
كلتاهما مـوتٌ
وكلتاهما نارُ البداياتِ
أيقوى على فوضاهما شيءٌ ؟
أيقـوى دمٌ ؟ أو لغـةٌ هـوجـاءُ ؟
أو سـاحـلُ .. ؟
أرضٌ من الأضدادِ:
كم أشرقتْ ..
وكم غفـا مصباحُها الذابـلُ
أرضٌ من الأضـدادِ:
قيثارةٌ، وقـاتلٌ يجتـاحهُ قاتـلُ ..
تـرفلُ بـالمـوتِ ولكنها:
تفـنـى وتحيا طفـلـةً
بابـلُ .

وكرست هذه الهجرة هجرة الأصوات الشعرية الثمانينية التي عاصرت أوار الحرب الأولى والثانية مابعدهما من حصار اقتصادي نخر البنية الإنسانية للمجتمع العراقي فضلا عن سيادة ثقافة الخوف ففارقت تلك الأصوات الشعرية البلاد إلى مناف عربية وأوربية أذكر على سبيل المثال لا الحصر عدنان الصائغ ، عبدالرزاق الربيعي، ريم قيس كبة ، صلاح حسن، باسم فرات وغيرهم كثير ، ولو توقفت عند قصيدة (وطن) للشاعر عبدالرزاق الربيعي ستلمس تلك الجغرافية الشاسعة للمشهد الشعري العراقي، تأمل:

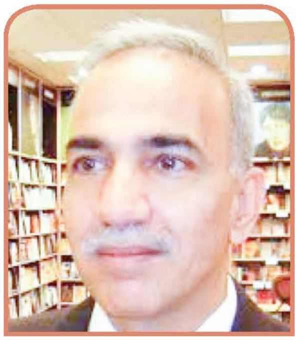
أبعدوا ضفدعا
عن طمي بركة
ليرى جدولا
رائعا
بعد نصف نهار بكى وشكا
ذائعا
لا تفرّط بأدنى وطن
ولو كان مستنقعا

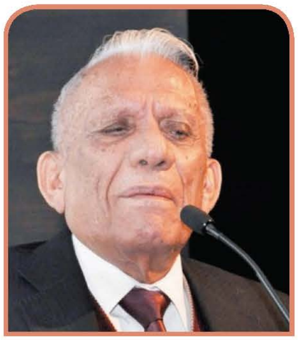
وهـو في سياق آخـر يصف العشق العراقي وجغرافيته الشاسعة في قصيدة كثفت الوعي بمحنة الشاعر العراقي وهو يوثق لتفاصيل اليومي الفاجع، تأمل الآتي:

فجأة...
وجدنا أننا
لم نعد تماما كما كنا..
أنت في قارتك تبرقين
كالانتظار عندما يوشك...
وأنا في جزيرتي
استاف الرمال ...
ووسط الفراغ المطلق


علي جعفر العلاق


ريم قيس كبة


عدنان الصائغ


عبدالرازق عبدالواحد

أبحث عنك...
عن النهر الذي كنا نجري فوق ضفاف عصافيره
طفلين بلا ماض ولا مضارع
طائرين بلا حدود
والآن..
لم نعد كما كنا...
انظري إليَّ عبر كاميرا الشبكة الزرقاء
سترين قدميَّ غاطستين
في ظلمة البحر
مثلما أرى
قدميك نابتتين في جليد المحيط
انظري إلينا مليا
لم نعد كما كنا قبل أن نغادر طين النهر
فلقد سقطت أسنان أحلامنا اللبنية
وسقطنا في السواد....
حين ابتعدنا عن السواد
لم نعد كما كنا..
انظري مليا
أنا،جف، تحت شمس حارة
وأنت ترتجفين تحت شمس باردة
حتى النجوم فوق راسينا
لم تعد كما كانت تلمع فوقنا عندما كان النهر..
والقمر اختلف ايضا
لم يعد يشبه قمرنا الذي يضيء
عتمة ليالينا

ونحن نهمس تحت الأشجار
الأشجار الحنونة البيضاء
وليست الاشجار الصلدة التي أسند عليها جثتي هنا
والشاهقة التي حتى العصافير تجد صعوبة في تسلقها هناك
لم نعد كما كنا
حتى الزمن انشطر في الواجهة
أنت تدخلين في قلب الليل
وأنا استقبل صياح الديك
وحين يتنفس صبحك
أخلد إلى النعاس
حتى رقمك في دفتر تلفوناتي استطال كالمسافة
أتدرين لماذا ؟
لاننا...
لم نعد كما كنا
ولم تعد الاشياء كما كانت
عندما كنا نجري تحت الاشجار
كمياه النهر

ومثل ذلك ينسحب على النزف الشعري لقصيدة عدنان الصائغ التي لخصت محنة الشاعر العراقي المعاصر بل محنة الإنسان العراقي الذي وجد نفسه بين طاحونة الموت بالداخل أو الغربة بعيدا عن زنازين الوطن ، تأمل:

العراقُ الذي يبتعدْ
كلّما اتَّسَعَتْ في المنافي خطاهْ
والعراقُ الذي يَتَّئِدْ
كلّما انفتحتْ نصفُ نافذةٍ.. قلتُ: آهْ



والعراقُ الذي يرتعدْ
كلّما مرَّ ظلٌّ
تخيّلتُ فوَّهةً ترصُّدُني، أو متاهْ
والعراقُ الذي نفتقدْ
نصفُ تاريخه أغانٍ وكُحْلٌ..
ونصفٌ طغاهْ

ولكن تلك الأصوات الشعرية التي عاصرت الموت لعقود عجاف خارج الوطن بسبب إدانتها لما يجري على الأرض لم تعد إليه بعد سقوطه، لاحظ مثلا كيف لخص تلك المحنة صوت الشاعر الصائغ بقوله وهو يرنو إلى ما يحصل بكامل الخيبة والمرارة:

اسقطوا
تمثال الدكتاتور
من ساحة المدينة
فامتلأت ثانية بتماثيلهم

وها هو في سياق آخر يطلق زفرته مرثية جماعية تعكس عمق الفاجعة، تأمل مثلا قصيدة (حنين)

لي بظل النخيل بلاد مسورة بالبنادق
كيف الوصول إليها
وقد بعد الدرب ما بيننا والعتاب
وكيف أرى الصحب
من غيبوا بالزنازين
أو كرشوا في الموازين
أو سلموا للتراب
أنها - محنة - بعد عشرين -
أن تبصر الجسر غير الجسر الذي قد عبرت
السماوات غير السماوات
والناس مسكونة بالغياب

ووصف الشاعر العربي المنفي اختياريا أو قهريا ثقافة الموت الجماعي ومساحته الزمنية الشاسعة التي عصفت بالبلاد والعباد، لاحظ مثلا ما قالته ريم قيس كبة واصفة الحب تحت مظلة الحرب:

بغتة ذات قيلولة للمدافع
ما بين حربين/ كنا التقينا..
حلمنا معا
أن تصير المدافع ساحات رقص
وقلت
سيصبح ما قد تهدم من أمنيات
ناطحات سراب
وقلت بأن المدافع ماتت
وأن الحروب
تنام طويلا...
وبأسرع من طلقة
مر جيش
وكنا نراوح
بين التغرب والزقزقات.

تؤرخ الهجرة الشعرية الثالثة زمنيا بسقوط النظام السياسي في بغداد عام ٢٠٠٣ وينضوي تحت إطار تلك الهجرة الشعراء الموهوبون الذين ارتبطوا بالنظام فشكلوا دعائم استمراره من خلال تمجيد حروبه وإعلان ولائهم المطلق للسلطة،سبيل المثال الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد.

الهجرة الشعرية الثالثة:

وهي التي يمكن أن تؤرخ زمنيا بسقوط النظام السياسي في بغداد عام ٢٠٠٣ وينضوي تحت إطار تلك الهجرة الشعراء الموهوبون الذين ارتبطوا بالنظام فشكلوا دعائم استمراره من خلال تمجيد حروبه وإعلان ولائهم المطلق للسلطة ، وأذكر منهم على سبيل المثال الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد (١٩٣٠ - ٢٠١٥ باريس) الذي غادر العراق بعد سقوط النظام وعاش متغربا بين سوريا والأردن، ورثى نفسه وكثف محنته في منفاه بقصائد تعد من عيون الشعر العربي ، تأمل على سبيل المثال القصيدة التالية:

كبيرٌ على بغـداد أنـي أعافُها
وأني على أمنـي لدَيهـا أخافُهـا
كبيرٌ عليها بعدَ ما شابَ َمفرقـي
وَجفّتْ عروقُ القلب حتى شغافُها
تَتَبّعتُ للسَّبعيـن شطـآنَ نهرهـا
وأمواجَهُ في الليل كيف ارتجافها
وآخَيتُ فيها النَّخلَ طَلْعاً، فَمُبْسرًا
إلى التمر، والأعذاقُ زاهٍ قطافُها
تتبَّعتُ أولادي وهـم يَملأونَهـا
صغاراً إلى أن شيَّبَتهـم ضفافُها!

تتبَّعتُ أوجاعي،وَمَسرى قصائدي
وأيامَ يُغني كلَّ نفسٍ كَفافها
وأيامَ أهلي يَملأ ُ الغيثُ دارَهم
حياةً، ويَرويهم حياةً جَفافُها!
فلم أرَ في بغداد، مهما تَلَبَّدَتْ
مَواجعُها، عيناً يَهونُ انذرافُها
ولم أرَ فيها فَضْلَ نفسٍ وإن قَسَتْ
يُنازعُها في الضّائقاتِ انحرافُها
وكنا إذا أخنَتْ على الناس غمة
نقولُ بعَون اللهِ يأتي انكشافُها
ونَغفو، وتَغفو دورُنا مطمئنة
وَسائدُها طُهْرٌ، وطُهرٌ لحافُها
فَماذا جرى للأرضِ حتى تَبَدّلتْ
بحيثُ استَوَتْ وديانُها وشِعافُها؟
وماذا جرى للأرض حتى تلَوَّثَتْ
إلى حَدٍّ في الأرحام ضَجَّتْ نِطافُها؟
وماذا جرى للأرض.. كانت عزيزةً
فهانَتْ غَواليها، ودانَتْ طِرافُها؟
سلامٌ على بغداد شاخَتْ من الأسي
شناشيلُها.. أبلا مُهـا.. وقفافُها
وشاخَتْ شَواطيها، وشاختْ قِبابُها
وشاختْ لِفَرْطِ الهَمّ حتى سُلافُها
فَلا اكتُنِفَتْ بالخمر شطآنُ نهرها
ولا عادَ في وسْعِ الندامى اكتنافُها!
سلامٌ على بغداد.. لستُ بعاتبٍ
عليها، وأنّي لي، وروحي غلافُها
فَلو نَسمةٌ طافَتْ عليها بغيرِ ما
تراحُ بهِ، أدمى فؤادي طوافُها
وها أنا في السبعين أُزمِعُ عَوفَها
كبيرٌ على بغداد أني أعافُها!

وهو شاعر متمكن من زمام القصيدة العمودية ذات الشطرين والحرة أيضا وهو يجاهر بولعه بالجواهري وصلته برواد الشعر العربي الحديث مثل السياب وتربطه بالشاعرة المهاجرة لميعة عباس عمارة صلة نسب، لاحظ مثلا كيف يستطيع أن يصوغ تحفة شعرية للوحة الموت التي جاءت بعنوان (الزائر الأخير)، تأمل براعته الشعرية:

من دون ميعادٍ
من دون أن تُقْلِقَ أولادي
أطرق عليَّ الباب
أكون في مكتبي
في معظم الأحيان
أجلسْ كأيٍّ زائرٍ
وسوفَ لا أسألُ
لا ماذا ولا مِنْ أينْ
وحينما تُبْصِرُني مُغرورقَ العينينْ
خُذْ من يديْ الكتابْ
أعِدْهُ لو تسمحُ دونَ ضجَّةٍ للرفِّ حيثُ كان
وعندما تخرجُ لا توقظْ ببيتي أحدا
لأن من أفجع ما تُبْصِرُهُ العيونْ
وجوهَ أولاديَ حينَ يعلمونْ

خلاصة القول، فإن المشهد الشعري العراقي المعاصر - الذي كان مرآة عاكسة بدقة تفاصيل المشهد الإنساني العراقي - عكست جغرافيته تفاصيل معتمة عن معاناته وهو يحمل جرحا طويل الأمد فمن جوع إلى حرب إلى تشرد ونفي، ومراياه تعكس شراسة التحديات السياسية التي واجهها منها: ثقافة الموت الجماعي والتي أمتدت لأكثر من ٣٠ عاما ولا تزال، ثقافة الجوع التي وضعت الطبقة الوسطى تحت محك الحرمان والفقر وخلقت خلخلة اجتماعية في المنظومة الإنسانية العراقية فضلا عن ثقافة القمع والرعب التي هيمنت على المشهد الإنساني وراح ضحيتها شعراء كتبوا قصيدة أو أفصحوا عن رايهم أو قتلوا في سوح المعارك الدامية التي لمعت نياشين الصنم السياسي، كل تلك العوامل جعلت الشاعر العراقي متكورا على مواجعه يعد فجائعه داخل العراق وخارجه، ففضحت القصائد امتزاج المتخيل الشعري العراقي بالبعد التاريخي للمكان (بغداد) بوصفها حاضنة لرموز الإبداع الشعري العربي وذاكرته المثخنة بالألم لأقطاب الإبداع الشعري العربي ، فعكست مرايا القصيدة العربية محنة المتنبي وصرخته المدوية على سبيل المثال: " عيد بأية حال عدت يا عيد" ومحنة الحلاج، ومحنة بشار بن برد وقبلها محنة جلجامش ورحلته الخائبة صوب الشتات .

---

*جامعة ميشيغان – قسم دراسات الشرق الأوسط



الأدب الفلسطيني في الشتات

(الرواية والقصة القصيرة والمسرحية الشعرية)

يكتب: أ.د عمر عتيق*

الرواية والقصة القصيرة في الشتات

مرحلة الرواد

إن رواية " رجال في الشمس" لغسان كنفاني التي صدرت عام 1963 كانت من أوائل الروايات التي رصدت النتائج المأساوية للنزوح الفلسطيني.

انشغل الفلسطيني بعد النكبة مباشرة بتجميع شتات الأسرة، لهذا تأخر ظهور الرواية الفلسطينية بضع سنوات. ويتفق الدارسون أن رواية " رجال في الشمس" لغسان كنفاني التي صدرت عام 1963 كانت من أوائل الروايات التي رصدت النتائج المأساوية للنزوح الفلسطيني، وخاصة إدانة الموت الصامت في الصحراء العربية. وصدرت رواية " ما تبقى لكم " عام 1966 لتحرّض على المواجهة مع الاحتلال من خلال شخصية حامد. ولا يخفى أن هذه الرواية تأثرت برواية الصخب والعنف للروائي الأمريكي وليم فوكنر من حيث المفاصل الرئيسة في الأحداث والتقارب السلوكي والنفسي بين الشخصيات وبعض الوسائل التقنية المطبعية، ويدل هذا التأثر على انفتاح الرواية الفلسطينية في الشتات على الرواية الغربية(الأمريكية) في وقت مبكر. وتشكل الرواية الثالثة " أم سعد " لكنفاني ذروة الخطاب الثوري في الشتات. وتجسد الروايات السابقة المنهج الواقعي في رواية الشتات.

الفضاء الدلالي لرواية الشتات

1 - اللاجئون

رصدت رواية الشتات حياة اللاجئين فصورت البؤس والشقاء والفقر. وتعد رواية " عناصر هدامة " ليوسف الخطيب من أبرز الروايات التي حفلت باللاجئين، وعلى الرغم من تراجع المقومات الفنية لهذه الرواية إلا أنها عرضت قضية اللجوء بجرأة، وحرضت على الرفض والثورة.

2 - المخيم

تتشابه الصور في مخيمات المنفى / الشتات مع صور المخيمات في الضفة الغربية وقطاع غزة من حيث الاكتظاظ والبؤس وافتقار المخيمات إلى أبسط مواصفات البنية التحتية. ولم تقف الظروف الاقتصادية في المخيمات عائقا أمام الفلسطيني في إثبات الذات الوطنية، ففي رواية " أم سعد " يصبح الفلسطيني في الشتات هو سيد الموقف بسبب تعاظم دور الثورة وقوتها.ويتحول الفلسطيني الذي يعاني الفقر والغربة في المخيمات إلى مناضل متفائل.وتؤكد نهاية رواية أم سعد أن خيمة الفدائي هي خيمة الشرف والكرامة.



غسان كنفاني: عندما أصور بؤس الفلسطينيين فأنا في الحقيقة أشعر أن الفلسطيني كرمز للبؤس في العالم أجمع..

واستمد غسان كنفاني أبطال قصصه القصيرة من المخيمات، وخاصة مجموعاته القصصية (أرض البرتقال الحزين، وعالم ليس لنا، والرجال والبنادق)، وقدّم كنفاني بطل القصة القصيرة نموذجا إنسانيا وليس فردا يائسا. يقول غسان كنفاني:(عندما أصور بؤس الفلسطينيين فأنا في الحقيقة أشعر أن الفلسطيني كرمز للبؤس في العالم أجمع....ففي وسع الناقد الأدبي أن يلاحظ بأن قصصي لا تتناول الفرد الفلسطيني ومشاكله فحسب، بل تتناول حالة إنسانية لإنسان

يقاسي من المشاكل.

حرص الخطاب الثقافي الديني على الربط بين فطرة الإنسان وعشق الأرض كما يتجلى في قول الإمام الغزالي: " والبشر يألَفُون أرضَهم على ما بها، ولو كانت قفرًا مستوحَشًا.

3 - الأرض

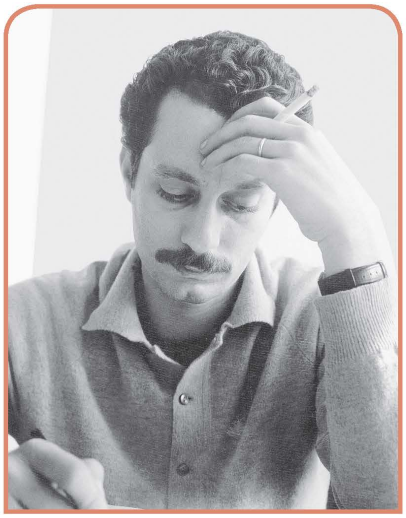
تؤكد الوقائع والأحداث والنصوص الإبداعية التي أنتجها الفكر الإنساني والوجدان الجمعي أن عشق الإنسان للأرض وحنينه لها مؤسس على الفطرة والغريزة. ولعل أقدم النصوص الأدبية التي تتجلى فيها العلاقة الوجدانية بين الأرض والإنسان في الثقافة العربية هي ظاهرة الوقوف على الأطلال التي تعد وطنا مصغرا للأهل والأحباب، وقد اختزل الجاحظ علاقة العربي بالأرض في رسالة الحنين إلى الأوطان بقوله: "كانت العرب إذا غزت أو سافرت حملت معها من تربة بلدها رملا وعَفرا تستنشقه". وقد حرص الخطاب الثقافي الديني على الربط بين فطرة الإنسان وعشق الأرض كما يتجلى في قول الإمام الغزالي: " والبشر يألَفُون أرضَهم على ما بها، ولو كانت قفرًا مستوحَشًا، وحبُّ الوطن غريزةٌ متأصِّلة في النفوس، تجعل الإنسانَ يستريح إلى البقاء فيه، ويحنُّ إليه إذا غاب عنه، ويدافع عنه إذا هُوجِم، ويَغضب له إذا انتقص ". وقد أجمع الحكماء والمفكرون على قدسية العلاقة بين الأرض والإنسان. يقول شاعر اليونان الأكبر هوميروس: (ليس هناك شيء في الدنيا أعذب من أرض الوطن.) وقال الطبيب والفيلسوف اليوناني جالينوس: (يستروح العليل بنسيم أرضه، كما تستروح الأرض المجدبة بوابل المطر).

لا غرابة أن تشغل الأرض حيزا لافتا في رواية الشتات الفلسطيني، لأن الصراع العربي الصهيوني هو صراع على الأرض.وعلى الرغم من أن أبطال روايـات الشتات بعيدون جغرافيا عن الأرض الفلسطينية إلا أنهم يتنفسون عبق الأرض. وتظل الأرض في فكرهم ووجدانهم وشما لا يزول وحلما ينتظر فجر آت. فالأرض في الرواية الفلسطينية في الشتات ليست بقعة جغرافية، وليس تضاريس طبيعية، بل هي أيقونة التاريخ وجوهر القضية الفلسطينية، وهي حكايات الأجداد، والهوية والكينونة والوجود.

من أبرز الروائيين الذين جسدوا الأرض رمزا غسان كنفاني، إذ يشكل الابتعاد عن الأرض معادلا للموت في رواية رجال في الشمس، وفي رواية " ما تبقى لكم " تجسد الأرض معادلا للأم التي تحتضن ابنها (حامد). وفي رواية عائد إلى حيفا يربط كنفاني بين الأرض والتضحية والفداء وتعلن الرواية أن الأرض ليست صورة وذكريات.

ويُضفي جبرا إبراهيم جبرا صفة القداسة على الأرض في رواياته وخاصة رواية " صيادون في شارع ضيق "والسفينة" التي يهيم بطلها وديع عساف بالأرض إلى درجة الهوس (لعنة واحدة هي من أوجع اللعنات: لعنة الغربة عن أرضك).

تميز رشاد أبو شاور برسم صورة الأرض في مجموعته (الأشجار لا تنمو على الدفاتر)، وسار على المنهج نفسه توفيق فياض في مجموعته (الشارع الأصفر) التي قدم لها إلياس خوري الذي استهل التقديم بقوله: في مجموعة توفيق فياض القصصية يتكوم الإنسان الفلسطيني تكومًا جريحًا حول أرضه، يدخل في جسدها مداويًا قروحها، ومتشبثًا بها بنضالية ثورية مليئة بالعنف والتحدي. وهمُّ فياض في هذه القصص هو تحويل الإنسان إلى جزء من هذه الأرض، وتحويل الأرض إلى امتداد للإنسان، فالحدود تتساقط، وهاجس المقاومة ينصَبُّ على التشبث بالبقاء داخل الأرض المحتلة بالرغم من سوداوية الأفق، وصعوبة فتح كوى في داخله من أجل الوصول إلى الشمس والحرية.



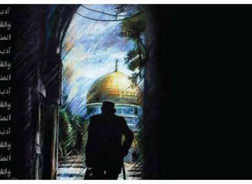
غسان كنفاني

ومـن أبـرز القصص القصيرة المتعلقة بالأرض قصة(العروس) لغسان كنفاني، وعلى الرغم من أن القصة لا تتجاوز إحدى عشرة صفحة إلا أن قيمتها الفنية لافتة، لأنها تتسم بالتركيز والتكثيف ووحدة الانطباع. وكان غسان يفضلها على غيرها من قصصه القصيرة، ويـرى أنها من أكثر قصصه جـودة. نشرها أول مرة في ملحق فلسطين الذي كان يصدر عن جريدة المحرر في بـيروت. وشخصيات هذه القصة بل أسماء، لأنها لا تمثل حالات فردية، وإنما تمثل نماذج لعشرات الآلاف من الفلسطينيين.، ثم نشرها ضمن مجموعته (عالم ليس لنا) عام 1965.

تبرز صورة المرأة بأشكال عدة في روايات جبر إبراهيم جبرا، فهي المرأة المناضلة والإقطاعية واللاهية.

4 - صورة الأم في روايات الشتات

تبرز صورة الأم المناضلة البسيطة التي تربي أبناءها على حب



الوطن والمقاومة في رواية " أم سعد " لغسان كنفاني. وفي روايـات جبر إبراهيم جبرا تبرز صورة المرأة بأشكال عدة، فهي المرأة المناضلة والإقطاعية واللاهية. وتعد روايات جبرا من أكثر الروايات الفلسطينية التي حفلت بصورة المرأة. تضعنا روايتا السفينة والبحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا أمام علاقات زوجية مأزومة، متناحرة، متناقضة. لا مجال للتوافق بين طرفيها (الزوج والزوجة)، ويعود السبب في ذلك إلى طبيعة التكوين النفسي والمزاجي والفكري لكل طـرف، ومـن ثم إلى طبيعة العلاقات الاجتماعية المتفسخة في أوساط المجتمع البرجوازي الأرستقراطي... الذي يعيش أفـراده على هامش الحياة العامة، يعانون تناقضات شتى. ويستطيع الباحث في هذا الجانب من العلاقات، والصلات، أن يميز نوعين من العلاقات فثمة علاقات عاطفية صادقة، ويتجلى أكثرها في صفوف المناضلين والمثقفين الثوريين، ممن ينتمون إلى الطبقة الكادحة، وثمة علاقات زائفة، تكاد تكون محصورة في بعض الأوساط البرجوازية المثقفة، وفي صفوف بعض الثوريين المزيفين.

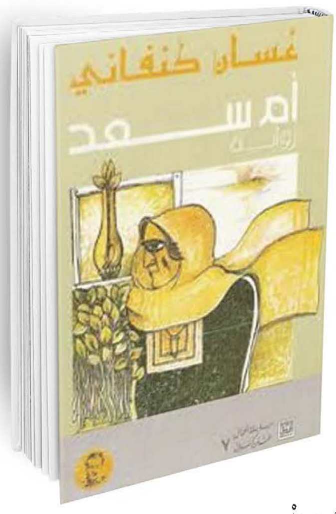


برهان العبوشي

البناء الفني في روايات الشتات

إنّ ما يُميّز النصّ الروائي الذي ينتجه جبرا إبراهيم جبرا الـقُـدرات الإبداعية المتعددة، وأهمّها القدرة الشعرية للأداء الرّوائيّ، والقُدرة البلاغية التي يحَمّلها لِلُّغةِ، إذ تجافي اللغة الأداء الـسرديّ التقليديّ وتتجاوزه رامية إلى دلالات بلاغية جماليّة ذات منزع شعريّ صرف، وربّما يكون مردُ ذلك إلى التنوّع الإبداعي والمساحة الثقافية والفنيّة الواسعة التي يتحرك عليه جبرا إبراهيم جبرا.

من أبرز التقنيات الفنية والظواهر الأسلوبية تيار الوعي الذي يكشف عن الكيان النفسي للشخصيات، ولعل أبرز الروايات احتفاء بهذا الأسلوب رواية البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا، ورواية رجال في الشمس لكنفاني التي تبرز فيها تقنية تعدد الضمائر. ويرى د. سليمان حسين في كتابه (الطريق إلى النص / مقالات في الرواية العربية) أن ما يُميّز النصّ الروائي الذي ينتجه جبرا إبراهيم جبرا القُدرات الإبداعية المتعددة، وأهمّها القدرة الشعرية للأداء الرّوائيّ، والقُدرة البلاغية التي يحَمّلها لِلُّغةِ، إذ تجافي اللغة الأداء السرديّ التقليديّ وتتجاوزه رامية إلى دلالات بلاغية جماليّة ذات منزع شعريّ صرف، وربّما يكون مردُ ذلك إلى التنوّع الإبداعي والمساحة الثقافية والفنيّة الواسعة التي يتحرك عليه جبرا إبراهيم جبرا فهو أولًا من النقاد العرب الذين كان لهم الأثر الكبير في تطور الحركة النقدية العربية الحديثة، وهـو كذلك فيما يتعلق بالترجمة فقد قام بترجمة روائع شكسبير بروائع لا تقل قدراتها الإبداعية اللغوية عن الأصل الشكسبيريّ، يضاف إلى ذلك أنه فنان تشكيلي وقد كتب كمًا نقديًا لا بأس به في نقد الأعمال التشكيلية لبعض الفنانين العرب، والعراقيين بخاصة لأنه عاش الجزء الأكبر من حياته في العراق، ويعد جبرا إبراهيم جبرا من الروائيين العرب الكبار الذين اسهموا إسهامًا كبيرًا في إرساء أسس الفن الروائي بعد إسهامهم في تطويره وإنمائه.



البناء السردي لرواية «من قتل ليلى الحايك»؟ لغسان كنفاني

يرتبط اختيار هذه الرواية بمسوغين، الأول: ندرة الدراسات النقدية حولها. والثاني: البعد الاجتماعي الذي يصور ثقافة الحب والجنس في مجتمع مثقل بالتلوث الثقافي. ولا يخفى أن ماهية هذا البعد الاجتماعي لا تتوافر في روايات كنفاني التي احتفى بها النقاد على النحو الذي يتوافر في هذه الرواية.

لم تحظ رواية من قتل ليلى الحايك "؟ بما حظيت به روايات غسان كنفاني الأخرى نقدا وإصدارا ونشرا ؛ فقد تناوب على الرواية عنوانان أولها (من قتل ليلى الحايك ؟) وثانيهما (الشيء الآخر)، ونشرت موزعة على تسع حلقات في مجلة الحوادث اللبنانية عام 1966، ونشرت في كتاب عام 1980، أي أنها طبعت ونشرت بعد استشهاد غسان كنفاني. وآلية نشرها قبل طبعها، وتأجيل صدورها في كتاب، وإغفال النقاد لها سنين عدة أمور تنبه إلى طبيعة الرواية التي

تعد خرقا وانزياحا في المسار الروائي لغسان كنفاني الذي اتخذ من الأرض والثورة والعودة والمقامة بوصلة في رواياته.

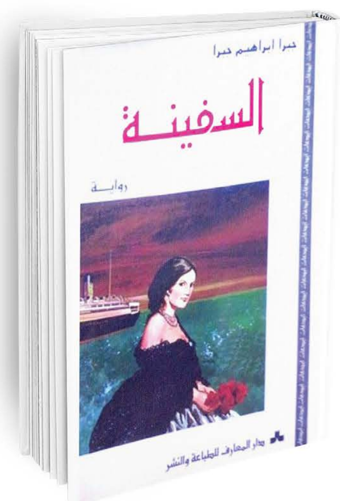
ويلمس القارئ العادي الطابع البوليسي في هذه الرواية التي تقترب من روايات " أجاثا كريستي " أو الـروايـات السوداء التي تحفل بالغموض والمغامرات والاشباح الرعب وجرائم القتل تلك الروايات التي ظهرت من أمريكا وأوروبا، ولهذا يرى بعض النقاد أن غسان كنفاني غرد خـارج الـسرب في روايته (من قتل ليلى الحالك؟) التي تتحدث عن جريمة غامضة.

تحتاج هذه الرواية إلى قراءة أخرى، وإلى معاينة نقدية جديدة تخلصها من النظرة السطحية المتسرعة التي تزعم أنها رواية بوليسية تهدف إلى المتعة والإثارة والتشويق كما هي حال الروايات البوليسية، وتحتاج لقراءة تفكيكية واعية تعيد لها دلالاتها الكامنة في بنيتها العميقة كي تتطهر هذه الرواية من تهمة الشبق الجنسي وبخاصة أن مفاتن الجسد تشغل حيزا لافتا في حنايا الرواية. ويحسن بنا أن نقف على عتبة عنوان الرواية قبل معاينة البنية العميقة للرواية.

يشكل عنوان الرواية استفهاما لافتا وشائقا يحفز القارئ لمعرفة قاتل " ليلى الحايك، كما أن السؤال في العنوان يتشظى في ذهن القارئ إلى حزمة من الأسئلة: لماذا قتلها ؟ وكيف وقعت الجريمة ؟ وأين وقعت ؟ ومن المتهم ومن البريء؟ وغيرها من التساؤلات التي تتولد من العنوان وتشكل فضاء تشويقيا يحفز القارئ للاستغراق في قراءة الرواية. ثم يأتي استهلال الرواية ليضاعف من يقظة القارئ، إذ تبدأ الرواية برسالة أرسلها المحامي (صالح) المتهم بقتل (ليلى) إلى زوجته (ديما) يؤكد فيها أنه بريء من قتل (ليلى)،وتكشف لغة الرسالة عن علاقة المودة والثقة التي جمعت بين المحامي وزوجته كما تتجلى في قوله:

أنا لم اقتل ليلى الحايك.


جبرا إبراهيم جبرا



أـ قولها لك أنت يا ديما الحبيبة الرائعة..
واقولها لكم جميعا أيضا.
أقولها لكم للمرة الأخيرة دون أن أتوقع مردودًا لا بالجزاء ولا بالعقاب. ولذلك لا بد أن تكون صادقة: فليس ثمة أصدق من حكم يطلقه على نفسه رجل ميت!

وتشكل هذه البداية أو الرسالة مفارقة مدهشة، فالمتهم محام بارع في مهنة المحاماة لكنه يفشل في الـدفـاع عن نفسه ! هذا المحامي المتهم حقق انجازات باهرة في دفاعه عن المتهمين، وقد شهد له الجميع بقدرته على تطويع القانون لصالح وكلائه المتهمين... لكنه يعجز عن الدفاع عن نفسه فيختار الصمت. وهذه المفارقة تثير إشكالية العدالة والقوانين الوضعية التي تعجز عن تحقيق العدل للإنسان.إن صمت المحامي وعجزه عن الدفاع عن نفسه يثير فلسفة الصمت التي يلجأ إليها المظلومون الذين لا يجدون في العدالة ملاذا وفي الحق مخلصا وفي القانون حاميا فيلجؤون للصمت والانكسار، وكأنهم يجدون في الصمت إشراقة روح واسترخاء ضمير.

ويُسقط غسان كنفاني ورقـة التوت عن منظومة القيم في أوساط العلاقات الاجتماعية وبخاصة ما يحدث في بعض أوسـاط العلاقات الشخصية العائلية ؛ فالمحامي المتهم بالقتل صديق زوج " ليلى " كان تربطه بـ ليلى علاقة غرامية تجاوزت المشاعر إلى الفراش !، وهنا تبرز إحدى القضايا الاجتماعية التي أراد غسان كنفاني أن يثيرها في روايته لتكون تلك القضية سؤالا يلح على ذهن القارئ: لماذا تحدث الخيانة الزوجية؟ وما الذي دفع " ليلى " لخيانة زوجها على الرغم أن الرواية لم تشر إلى أي سياق بيئي أو ثقافي يسهل سقوط ليلى في وحل الخيانة. كذلك ما الذي يدفع المحامي لخيانة زوجته على الرغم من السمعة الطيبة التي يتمتع بها بين الناس. هذه هي الإشكالية التي أراد غسان كنفاني أن يطرحها للنقاش من خلال قضية الخيانة الزوجية التي تفضي

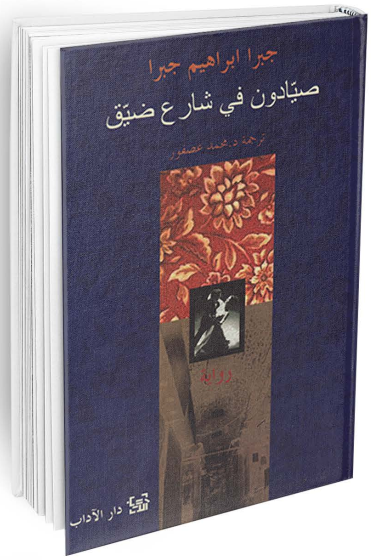
إلى سؤالين: هل الزواج علاقة جسد ؟ وهل تستقيم العلاقة الزوجية على الاقتصار على تبادل مشاعر الحب بين الزوجين؟

معالم القصة القصيرة في الشتات

حقق كتاب القصة القصيرة في الشتات حضورا مائزا في الساحة الأدبية العربية، ولم يحظ بعضهم باهتمام النقاد نحو الكاتب عبد الحميد ياسين الذي ولد في اللد عام 1905، بدأ حياته الثقافية في الإذاعة الأردنية عام 1967، وختمت حياته ممثلا لمنظمة التحرير الفلسطينية في القاهرة. وتوفي في الأردن عام 1975. ومن آثاره القصصية التي طبعت في يافا عام 1946 عيد الفيلسوف، ووجه فولتير، وعبث الأقدار، وعلى عتبة الفردوس. وكذلك الكاتب وليد رباح الذي ولد عام 1940 في العباسية ونزح عنها عام النكبة 1948، هاجر إلى أمريكيا وأنشأ مجلة أسماها الغضب. وظهرت مجموعته القصصية الأولى عام 1975 بعنوان (الحفر على جدران الزنزانة)، وفي عام 1976 صدرت مجموعته (عزف منفرد على قماش الخيمة). وتعالج قصصه حياة الفلسطينيين في الشتات. وكتب ست مجموعات قصصية للأطفال. ومنهم جبرا إبراهيم جبرا الذي كتب مجموعة (صراخ في ليل طويل) وصيادون في شارع ضيق.

البناء السردي للقصة القصيرة

من التقنيات الفنية في الخطاب السردي، وبخاصة في القصة القصيرة الاستهلال الذي يعد منبّها دلاليا ونفسيا ينبغي أن يكون مشحونا بطاقة تُفضي إلى تشويق المتلقي وفتح شهية المتابعة ؛فالاستهلال أو البداية في قصة (ورقة من غزة) جاء لافتا ومشوقا بسبب خروجه عن المألوف للمعمار الفني للقصة القصيرة؛ لأن توظيف الرسالة في بداية القصة كأسلوب سردي يضاعف من يقظة القارئ، لما تحويه الرسالة في الموروث الثقافي من خصوصية وأخبار شخصية، ومن البدهي أن معظم الناس يرغبون في الاطلاع على خصوصيات غيرهم، ولهذا جاء الاستهلال تقنية فنية لافتة وشائقة.





وفي القصة شخصيتان رئيسيتان وهما السارد الذي غاب اسمه وراء ضمير المتكلم، وشخصية "مصطفى ". وشخصية ثانوية وهي شخصية "نادية". والشخصيتان الرئيسيتان تشكلان ثنائية فكرية،بل تجسدان صراعا وسجالا ثقافيا مستمرا منذ عقود..إنه صراع بين شريحة من الشبان يمثلهم مصطفى الذي اختار الهجرة إلى أمريكيا وأوروبا حيث "الماء والخضرة والوجه الحسن " هروبا من الوطن الذي يعاني من ويلات الاحتلال، وهروبا من واقع مفعم بالإحباط والقهر والتنكيل،بل هروبا من أفق مسدود وأحلام مصلوبة على جدار الانتظار. فشخصية مصطفى ليست حالة فردية، وإنما ظاهرة ثقافية سوداوية آثرت الهجرة على البقاء في الوطن، وتطلعت إلى الدعة والمال،وتناست أخلاقيات المواطنة وأبجديات الصمود والرباط والصبر على ويلات الاحتلال.

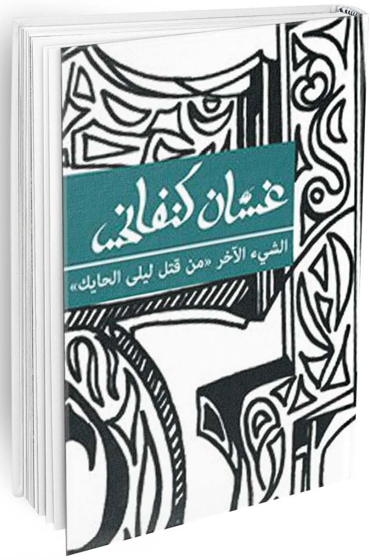
وأما شخصية السارد الذي تقنع بضمير المتكلم فهو ليس حالة فردية أو صديقا لـ مصطفى كما يبدو في أحداث القصة، وإنما هو كل فلسطيني آثر البقاء والصمود على هذه الأرض، هو يجسد الغالبية القابضة على الجمر، والمرابطة في خنادق المقاومة وميادين المواجهة، ولهذا غاب اسم السارد ؛لأنه يمثل الفلسطيني الصامد الصابر. وأما شخصية " نادية " التي لم تظهر إلا في نهاية القصة فهي عصب الحدث، وجوهرة السرد على الرغم من قصر دورها السردي فهي رمز المقاومة، وعلامة سيميائية للفداء والتضحية حينما فقدت ساقها عندما ألقت بنفسها فوق أخوتها الصغار تحميهم من القنابل واللهب.... كان يمكن لناديا أن تنجو بنفسها، أن تهرب.. أن تنقذ ساقها، لكنها لم تفعل.! إن اختيار الكاتب الكاتب لشخصية " نادية " لتكون رمزا للفداء والتضحية، وتحديد عمرها بثلاثة عشر عاما يختزل تفاصيل الجرائم التي يرتكبها الاحتلال...هذه الجرائم التي تحصد أرواح الأبرياء، وتفتك بأطرافهم...ولأن غطرسة الاحتلال لا يغيّرها مرور الزمن

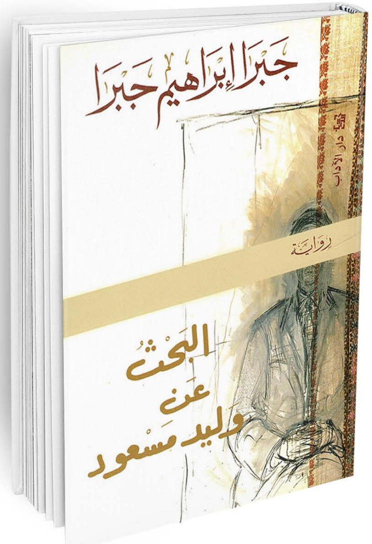
فإن قصة(ورقة من غزة) التي كتبها غسان كنفاني قبل عشرات السنين هي قصة غزة الآن.. غزة المقاومة والجريحة، وشخصية نادية قبل عشرات السنين هي الأطفال الشهداء والجرحى الذين بُترت أطرافهم. ولو تعمدنا حذف عنوان القصة واسم كاتبها لتوهم القراء أن القصة كُتبت قبل أيام أثناء العدوان على غزة، وأن نادية من جرحى الحرب القائمة.

وفي القصة ثنائية مكانية (الكويت وغزة)، أما الكويت فهي المنفى والغربة والاغتراب والاكتئاب والعبثية والشعور باللا معنى، حياة فارغة من طموح وهدف سوى انتظار الراتب آخر الشهر، وما أصعب أن يحيا الإنسان في مكان لا تربطه به سوى حفنة من المال في نهاية الشهر، وطول الشهر لا إحساس بالمواطنة والكرامة والحرية. ويصف السارد حياته في الكريت بقوله: (كانت حياتي دبقة، فارغة، كمحارة صغيرة. ضياع في الوحدة الثقيلة، وتنازع بطيء مع مستقبل غامض كأول الليل، وروتين عفن، ونضال ممجوج مع الزمن، كل شيء كان لزجاً حارًا، كانت حياتي كلها زلقة، كانت كلها توقا إلى آخر الشهر!).

أما المكان الثاني فهو(غزة) التي عاد إليها بطل القصة (السارد) من الكويت(المنفى) بعد أن آثر لهيب نيران الاحتلال في الوطن على بريق المال والذهب في الغربة.

واللافت أن غزة المكان قد شهدت تحولا دلاليا ووجدانيا ؛فقد بدت غزة حينما وصلها بطل القصة مكانا مغلقا محاصرا مقفرا..مكان يكاد لا يصلح للحياة الآدمية، ولعل وصف الكاتب أبلغ في رسم المشهد المأساوي في قوله (وجدت غزة كما تعهدها تمامًا: انغلاقًا كأنه غلاف داخلي، ملتف على نفسه، لقوقعة صدئة قذفها الموج إلى الشاطئ الرملي اللزج قرب المسلخ، غزة هذه، أضيق من نفس نائم أصابه كابوس مريع، بأزقتها الضيقة، ذات الرائحة الخاصة، رائحة الهزيمة والفقر، وبيوتها ذات المشارف الناتئة.. هذه غزة)، ومن





المرجح أن السبب الذي دفع الكاتب إلى رسم هذه الصورة المكانية القاتمة والمأساوية لغزة أنه كان عائدا من الكويت حيث الحضارة العمرانية بأبنيتها الشاهقة، وبيوتها الفارهة، وشواطئها النظيفة الجذابة، ومن البدهي أن يكون هذا الانتقال والتحول من بيئة مكانية إلى أخرى مختلفة بتفاصيلها انتقالا مذهلا وصادما.

وبعد عودة الكاتب من زيارة "نادية " في المشفى تتحول دلالة المكان، وتتغير دلالات الجغرافيا المكانية لغزة..تتحول من صورة قاتمة إلى صورة مشرقة، ومن مكان مغلق ومحاصر إلى مكان فسيح يحمل بشرى العودة إلى مسقط الرأس (صفد)، لقد أصبحت كومة الحجارة في حي الشجاعية رمزا للنكبة بدلا من دلالتها على الخراب والدمار، وأضحى الزقاق الضيق بداية مبشرة للعودة إلى فلسطين التاريخية كما يتجلى في قول الكاتب: (كانت غزة، يا مصطفى، جديدة كل الجدة، أبداً لم نرها هكذا أنا وأنت: الحجارة المركومة على أول حي الشجاعية، حيث كنا نسكن، كان لها معنى كأنما وضعت هناك لتشرحه فقط، غزة هذه، التي عشنا فيها ومع رجالها الطيبين سبع سنوات في النكبة كانت شيئاً جديداً، كانت تلوح لي أنها.. أنها بداية فقط، لا أدري لماذا كنت أشعر بأنها بداية فقط، كنت أتخيل أن الشارع الرئيسي، وأنا أسير فيه عائداً إلى داري، لم يكن إلا بداية صغيرة لشارع طويل طويل يصل إلى صفد.)

وفي سياق هذا التحول المكاني... تحول دلالة غزة يحاول الكاتب أن يكشف عن السر الذي يكمن وراء ارتباط الإنسان بالوطن على الرغم من ويلات الاحتلال، فيطرح الكاتب سؤالا وجوديا في قوله: (لكن ما هي هذه الأمور الغامضة، غير المحددة، التي تجذب الإنسان لأهله، لبيته، لذكرياته، كما تجذب النبعة قطيعًا ضالًا من الوعول، لا أعرف!). حقا

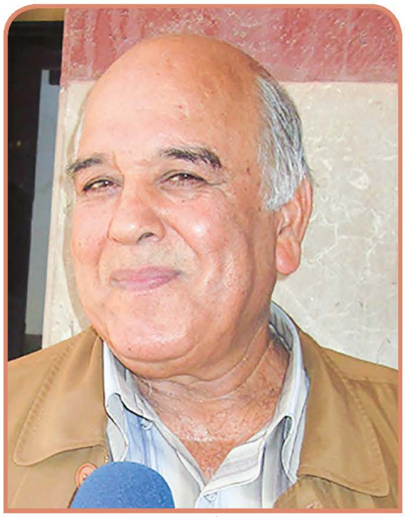
ما الذي يجعلنا نتمسك بـ"مكان" مسكون بالموت والخوف والترقب والمعاناة ؟ ونترك مكانا في المنفى مسكونا بالرخاء والنعيم والمال الوفير ؟ أرى أن هذا السؤال الوجودي هو رسالة القصة وغايتها الفكرية.

كما أزعم أن سبب التحول في دلالة المكان في غزة يرتبط بالشعور بالعنفوان والكبرياء والكرامة والقوة والصمود المستمد من رؤية " نادية" التي بُترت ساقها بعد قصف الاحتلال لبيت عائلتها، فهذه الفتاة بل الطفلة التي لم يتجاوز عمرها ثلاثة عشر ربيعا تبدو أميرة ملهمة قديسة مكابرة صامدة في سرير الشفاء، فقطع ساقها لم يؤثر في عزيمتها وسكينتها، فهي نموذج للتعالي على الجراح كما يصفها الكاتب بقوله: (كانت ناديا مستلقية على فراشها، وظهرها معتمدا على مسند أبيض انتثر عليه شعرها، كفروة ثمينة، كان في عينيها الواسعتين صمت عميق، ودمعة هي أبداً في قاع البؤبؤ الأسود البعيد، ووجهها كان هادئاً ساكناً، لكنه موح كوجه نبي معذب، ما زالت ناديا طفلة، لكنها كانت تبدو أكثر من طفلة، أكثر بكثير، وأكبر من طفلة، أكبر بكثير..)

وعلى الرغم أن القصة قصيرة، ومحدودة في مساحتها السردية إلا أنها تحوي زمنا مكثفا ومتشعبا ومتداخلا ومتكسرا ؛ فزمن الحدث فيها يتخذ مسارات عدة ؛أولها: زمن كتابة القصة، وهو زمن ثابت.) وثانيها: زمن استرجاعي حينما يودّع السارد صديقه في المطار إذ يتذكر الكاتب الحوار الأخير بينه وبين صديقه الذي آثر الهجرة هروبا من تفاصيل الحياة المؤلمة في الوطن. -3 زمن مكوث الكاتب في الكويت حيث كان يعمل -4 زمن عودة الكاتب إلى غزة. ويشكل هذا الزمنان البؤرة الدلالية والفكرية للقصة ؛لأن هذين الزمنين يجسدان عودة اللاجئ إلى الجزء المتاح من الوطن. وفي هذا الفضاء الزمني المكثف والمتعدد يجد القارئ تفاصيل التغريبة الفلسطينية، وأبرز محطات المعاناة. ولا يخفى أن تنوع مسارات الزمن يضفي على القصة متعة وإثارة بخلاف المسار الزمني الرتيب الذي يخلو من انعطافات زمنية.

المسرحية الشعرية

تعرض الدراسة للمسرحيات الشعرية التي نظمها الشاعر برهان الدين العبوشي، وهي (وطن الشهيد، شبح الأندلس، عرب القادسية، الفداء).


رشاد أبو شاور

تجسد مسرحية (وطن الشهيد) سجلا تاريخيا للقضية الفلسطينية ابتداء مما يُسمى في التاريخ الحديث بـ الثورة العربية الكبرى وانتهاء بزمن نظم المسرحية عام 1947. ويبدو الشاعر المسرحي متأثرا بالبعد القومي، ومؤمنا بأن الثورة العربية على الحكم التركي تؤدي إلى استقلال العرب ونيل حريتهم. وتشير أحداث المسرحية إلى انتشار الخطاب القومي في المجتمع العربي. ومن اليسير إجراء دراسة سيسولوجية للمقاربة بين مضمون المسرحية والبنية الثقافية للفكر العربي في ذلك الوقت. وتؤكد المسرحية على الدور النضالي للفلاح الفلسطيني، وتشجع أحداثها على القول: إن الفلاحين والفقراء هم ملح الأرض ووقود الثورة.

وتصور المسرحية الشعور بالخذلان الذي نجم عن نقض الاتفاقية بين القوى العظمى(بريطانيا، فرنسا) والعرب بصدور اتفاقية سايكس - بيكو التي قسمت الوطن العربي إلى دويلات خضعت للاستعمار البريطاني والفرنسي بمسميات (الانتداب، الوصاية، الحماية). وتقدم المسرحية مفارقة حادة حينما تعرض تصور حرص اليهود على جمع الأموال لتسهيل السيطرة على فلسطين، وتفرق الجهد العربي.

يختار المؤلف أسماء الشخصيات في المسرحية وبخاصة سماسرة الأرض بعناية، ليربط دلالة أسمائهم بجريمة بيع الأرض لليهود، فمن أسمائهم (سرسق، وسقيم، ومنكود).

نشر الكاتب ياسين السعدي وصفا تحليليا لمسرحية (وطن الشهيد) في صحيفة القدس بتاريخ 21-10-2011م؛ صفحة 31 موضحا أن الشاعر برهان الدين العبوشي وزع المسرحية على خمسة فصول، وقسّم كل فصل منها لعدة مناظر. ويتحدث في كل فصل عن مرحلة معينة من القضية الفلسطينية؛ إذ ينتقل بالمناظر إلى المراحل التي واكبتها؛ إلى زمن طباعة الكتاب سنة 1947م؛ وينتقل بالقارئ إلى الأجواء التاريخية يعبر المحطات التي مرت بها؛ يشرح ويعلق على لسان أبطال مسرحيته.

يتكون الفصل الأول من أربعة مناظر. ويوحي المنظر الأول أن الهاشميين بقيادة الحسين بن علي هم معقد الرجاء، وبأنهم كانوا ضحية غدر الحلفاء. ثم يُعَرِّجُ على مراسلات الشريف حسين - مكماهون، التي جرت في صورة سرية، من أجل إعلان الثورة ضد الحكم التركي في الأقطار العربية. ينتقل الشاعر في المنظر الثاني إلى بيروت. ويجري الشاعر المسرحي في المنظر الثالث حواراً بين الشاعر رمز المثقف، والراعي

الذي يرمز به إلى الفلاح ويدخل الشاعر المؤلف إلى المسرح، وهو مطرق مفكر كئيب؛ في إشارة إلى هموم المثقفين، وهو منهم، وعدم استيعابهم لما يجري ويدور في وطنهم من تناقضات ومؤامرات.

يبرز في الفصل المخطط الصهيوني للاستيلاء على فلسطين، وفي الفصل الثالث يبرز الكاتب نجاح اليهود في شراء بعض الأراضي، ويشير إلى طرق التلاعب والتزوير في الاستيلاء على الأراضي التي لا يخضع أصحابها للترغيب أو الترهيب، من خلال قضية حليمة وتزوير شخصيتها للتوقيع على صك البيع.

وفي الفصل الرابع يمتلئ رجال الثورة حماسا، فيقررون مهاجمة اليهود والإنجليز، وفي المنظر الرابع من الفصل نراهم أسرى، ولكن معنوياتهم على الرغم من التعذيب عالية، وفي الفصل الخامس يقوم الثوار بعملية أسر لمجموعة من اليهود، لكن الإنجليز يحاصرون الموقع، ويفشلون العملية، ويبرز الكاتب في المنظر الثالث جهود العرب وفي المنظر الأخير جهود المفتي أمين الحسيني وعزم الرجال على المواصلة والاستمرار في الجهاد.



توفيق فياض

وصف سماك برهان الدين العبوشي (ابن الشاعر) مسرحية (شبح الأندلس) بقوله: إحدى المسرحيات الشعرية التي كتبها والدنا الشاعر والمجاهد الراحل برهان الدين العبوشي (1911 – 1995) هي مسرحية شبح الأندلس التي طبعت في مطابع دار الكشاف ببيروت عام 1949والتي تتحدث عن نكبة فلسطين ومعركة جنين الكبرى عام 1948، ولقد استهل مسرحيته الشعرية بمقدمة نثرية يبين فيها بألم وحسرة أحداث ما قبل النكبة ومسبباتها بشكل موجز ومقتضب ودق فيها ناقوس خطر ضياع فلسطين واندثار اسمها، وشبه ما يجري في فلسطين آنذاك بأنه محاكاة وترسم لخطى ضياع الأندلس جراء الصراعات والتنافس في الممالك... وما أشبه اليوم بالبارحة.

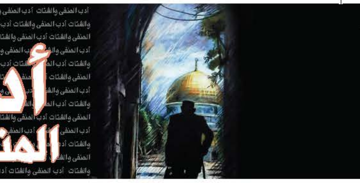
تدور أحداث مسرحية (شبح الأندلس) التي كتبها عام 1949 حول نكبة فلسطين، ومعركة "جنين" بين العرب والمستوطنين اليهود. ويشكل عنوان المسرحية علامة سيميائية تربط بين الحاضر والغائب، الحاضر العربي المثقل بالانقسام، والماضي الأندلسي الذي انتهى بهزيمة العرب وخروجهم من الأندلس. فالمسرحية تقارب بين المشهد العربي والمشهد الأندلسي. وتكشف العنوان عن المرجعيات الثافية للشاعر المسرحي، ويشير إلى قدرة العبوشي في التنبؤ بالمستقبل.

تقع المسرحية في ثلاثة فصول من الحجم المتوسط. 1948 وتمتد أحداث المسرحية حتى توقيع اتفاقيات الهدنة وضياع البلاد وتشرد أهلها، وتقف المسرحية على أسباب الهزيمة المدوية للجيوش العربية، وتُثني على الجنود العرب الذين شاركوا في صد العدوان. وتدور أحداثها الواقعية في دوائر متصلة تبدأ بمساحة جغرافية مفتوحة في إحدى المدن وتنتهي بميدان المعركة فيها.

ونظم الشاعر برهان الدين العبوشي مسرحية(عرب القادسية) وهو في مدينة الشامية في العراق، وكتب تحت العنوان (فتشبهوا إن لم تكونوا مثلهم) تقع المسرحية في ثلاثة فصول من الحجم المتوسط، يتكون الفصل الأول من منظر واحد، والثاني من ستة مناظر، والثالث من خمسة مناظر. يبدأ الفصل الأول بذكر الماضي التليد للعرب. ويصف الفصل الثاني فترة صدر الإسلام، حيث الفرس والروم يسيطرون على بلاد العراق والشام، والعرب والمسلمون يعدون العدة لفتح بلاد الرافدين ودحر الفرس منها، وتبرز شخصيات قيادية إسلامية، نحو "خالد بن الوليد وسعد بن أبي وقاص. أما الفصل الثالث فيدور حول تجهيز المسلمين للجيوش التي ستهاجم الفرس، ودور الشعراء في الحث على الجهاد ومنهم "أبو محجن الثقفي"، كما يصف بذل الأمهات ويركز على شخصية "الخنساء"، وينتهي الفصل الثالث بانتصار الحرية وانهزام الاستعمار، حيث يحاول "رستم" الفرار لكنه يقتل في المعركة.

تعد مسرحية الفداء آخر مسرحية شعرية نظمها برهان الدين العبوشي عام 1968. تتكون من فصلين، ولكل فصل منظران. يبدأ الفصل الأول بحوار بين مجموعة من شباب فلسطين المجاهدين. ويصور الفصل الأول فرحة الصهاينة بانتصارهم على الجيوش العربية المختلفة، وهم يؤكدون على دور أمريكا في رعايتهم، ويهنئون بعضهم بعضا.وينتهي الفصل الأول بحوار بين ثلاثة ضباط يهود، يتملكهم الخوف من مصير مجهول. أما الفصل الثاني فيبدأ بدخول مجموعة من الشباب المجاهدين الذين استعدوا لجولة من التصدي لليهود.

*** ناقد فلسطيني يعمل في جامعة القدس المفتوحة فلسطين**





في الشتاتِ يصبحُ المكانُ أكثرَ حضورًا راشد حسين نموذجًا

يكتب: د. نبيل طنوس*

مدخل:

الشتات هو من يحوّل المكان-الأصل إلى رمز، والرمز كثير القوة. الشتات يبرز قوة وعظمة المكان-الأصل، لأنه يجعله أكثر حضورا، فكلما غاب المكان، أو أي شيء، يصبح أكثر حضوراً في بصيرتنا. الرمزيةِ هي ما تجعل الحديثُ عن الحضورِ ساعةَ الغيابِ ممكنا بسببِ حالتِهِ.

الغياب هو ما يجعل الأماكن بكل محتوياتها من أناس وبيوت وأشجار ونباتات وأحجار وروائح وذكريات أكثر جاذبية، مما يعني أكثر حضورا والشتات هو حالة أصعب من الغياب فهو التفرُّق والبعثرة وكما قال عنه قيس بن ذريح في لبنى:

"فإن الموتَ أيسرُ من حياةٍ // منغصةٍ لها طعمُ الشتاتِ

الشتات هو من يحوّل المكان-الأصل إلى رمز، والرمز كثير القوة. الشتات يبرز قوة وعظمة المكان-الأصل، لأنه يجعله أكثر حضورا، فكلما غاب المكان، أو أي شيء، يصبح أكثر حضوراً في بصيرتنا. الرمزيةِ هي ما تجعل الحديثُ عن الحضورِ ساعةَ الغيابِ ممكنا بسببِ حالتِهِ

راشد حسين في سطور

ترك راشد حسين فلسطين عام 1967 إلى الولايات المتحدة، وعندئذ سُحبت منه الجنسية الإسرائيلية ومُنع من زيارة أهله. انضم إلى منظمة التحرير الفلسطينية وعمل ممثلاً ثقافياً لها في الأمم المتحدة هناك. عمل في وكالة الأنباء الفلسطينية " وفا " سافر إلى سوريا خلال حرب 1973 وعمل محرراً في الإذاعة السورية للقسم العبري، وشارك في تأسيس مؤسسة الدراسات الفلسطينية. عاد إلى نيويورك عام 1973 حيث عمل مراسلاً لوكالة الأنباء الفلسطينية "وفا".

أبرز نشاطاته الإعلامية كانت في الأوساط الجامعية الأمريكية، حيث شارك في كثير من الندوات والسجالات حول القضية الفلسطينية. وكان هذا كما يبدو هو أخطر نشاطاته في نظر السلطة حينما سحبت منه الجنسية. توفي في الأول من فبراير عام 1977 نتيجة احتراق (؟) منزله في نيويورك، وقد أعيد جثمانه إلى مسقط رأسه في قرية مصمص في المثلث الشمالي حيث ووري الثرى هناك. منح اسمه وسام القدس للثقافة والفنون في عام 1990.

المكان والشاعر:

يشكل المكان دالّا على التاريخ والتراث والحضارة والثقافة والمجتمع والاقتصاد والسياسة والعقيدة والذكريات الحسية وغيرها. وفي أي نتاج أدبي نصل إلى أنا الأديب (الشاعر أو القاص وغيرها)، المكان-الأصل مزروع في قلب راشد حسين من أول قصيدة له في كتابه الأول "مع الفجر" 1957 في قصيدة "أزهار جهنم"، عندما كان لا يزال في بلده، فنجد الاماكن: الارض، الخيام، جهنم، المهجر، القبر، القصر، أمريكا، روسيا، فرنسا، لندن، بلادي وينهي عالمه الشعري في قصيدة "في نيويورك" من مجموعة قصائده الأخيرة وكأنه يستهل شعره بموجز لكل فضاءات المكان التي سيتطرق إليها في شعره ويغلق دائرة المكان في قصيدة "في نيويورك". وهكذا نرى بأن الشاعر حمل معه المكان - الأصل في فكره وأحاسيسه، ونرى التمازج بين أنا الشاعر والمكان وكما يقول نواف عبد حسن(2004): "الالتحام المدهش لعناصر الطبيعة والأرض والإنسان، في مواجهة العدوان، يُعد من الظواهر البارزة في رؤية الشاعر راشد



الواعية والملتزمة فالأرض التي تروّت بدماء شهدائها تحولت حقولها وجبالها واطفالها إلى مخالب للمقاومة، بعدما تمت المصالحة بينها وبين الموت، شرطا للحياة"، وكما يقول المناصرة (1976) "حمل الشاعر تراثه الفلسطيني وصور الأشجار والحجارة والمدن في ذاكرته، وكلما جرحه المنفى ازدادت كثافة صور الوطن. هنا يحدث التمزق".

سوف نتطرق إلى الموضوع كما ورد في كتابات الشاعر التالية عندما تواجد في الشتات:

- كتاب "أنا الارض لا تحرميني المطر" بيروت 1976.
- "قصائد لم تنشر" ونشرت بعد وفاته في "راشد جسين، الأعمال الشعرية" إصدار مكتبة كل شيء- حيفا 2004.

قصائد خصصها راشد حسين عن المكان عند تواجده في الشتات:

- **في كتاب "أنا الأرض لا تحرميني المطر"**
- قصيدتان عن القدس: "القدس في عيني" و" القدس والساعة".
- أربع قصائد عن دمشق: " يوميات دمشق " و" شموع دمشق" و"أطفال دمشق" و" الحب كله يسهر في دمشق".
- قصيدة واحدة عن لبنان: " مع لبنان"
- ثلاث قصائد عن المكان في الفضاء الواسع (الأرض، الجبال، السماء، الشمس وغيرها): " الشمس للأرض" و "هي الأرض" و "مع الأرض".

• في " قصائد لم تنشر" (الأعمال الشعرية الكاملة) قصيدتان عن تل الزعتر:

• قصيدة "برقيتان من تل الزعتر" وقصيدة "البرقية بعد الاخيرة"

• قصيدة واحدة "عن نيويورك" في سياق سلبي.

بالإضافة إلى هذه القصائد فقد وردت كلمات تشير إلى المكان في هذين الكتابين حسب التفصيل التقريبي التالي:

• كلمات في الفضاء الواسع 79 كلمه: أرض، حقل ، بلاد وغيرها.

• كلمات تشير إلى بلدات فلسطينية كما يلي: فلسطين 8 مرات، يافا 43 مرة، القدس 19 مرة، حطين 15 مرة، حيفا 7 مرات، الناصرة 3 مرات، صفد 3 مرات، بيسان مرة واحدة ودير حنا مره واحدة.

• كلمات تشير إلى مواقع عربية: مناطق في سوريا 62 مرة ، لبنان 7 مرات، تل الزعتر 12 مرة.

• كلمات تشير إلى العالم الغربي: أمريكا مرتين، فرنسا مرة واحدة نيويورك 3 مرات جنيف مرتين.

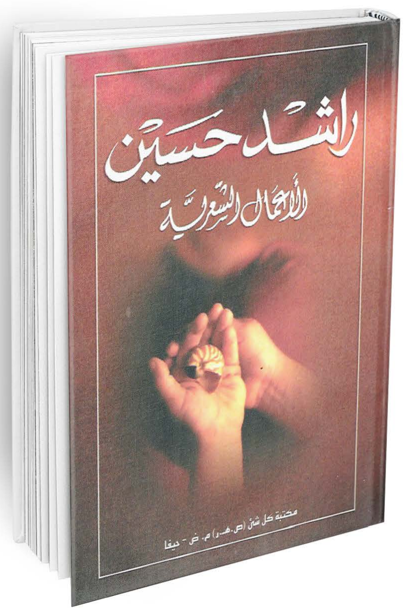
• كلمات تشير إلى اسماء تدل على الواقع الفلسطيني: ، سجن 11 مرة، قبر 9 مرة، خيمة6 مرات ودار 3 مرات.

الـصراع على المكان: جدلية أم ثنائية ضدية:

راشد حسين: إنّ المشهد الفلسطيني غير مكرّر تاريخيًا، من حيث مستوى الحدث، ومستوى ردّ الفعل لدى الضحية. فالحدث هو ابتزاز كيان بأكمله بطريقة مثالية، خيالية، حلمية، فاشية، ولكن تحت رعاية دولية. وهذا مشهد ليس له نظير في التاريخ المعروف. ولكن الأمر سيبدو أكثر غرابة عند متابعة سلوك الضحية، والحال التي وصل إليها الموقف السياسي والفكر الوطني الفلسطيني. لقد تصاعدت هجمة العدوان على الشعب الفلسطيني باستمرار، حتى احتلّت كامل الأرض الفلسطينية، وقسمًا كبيرًا من مساحة الدم الفلسطيني

الجدلية تعني كلَّ فكر يأخذ بعين الاعتبار طرح الواقع عبر تفاعلات بين ما نسميه الطريحة thesis والنقيضة antithesis، على أمل الوصول إلى حل المتناقضات القائمة من خلال الارتقاء إلى الشميلة synthesis

الفلسطينيون في اسرائيل هم السكان الأصليون، هم أصحاب الأرض وهم الطرف الأول أما الطرف الثاني فهو القادمون الذين احتلوا البلاد واغتصبوا أرضَ السكانِ الاصليين. فكيف إذن نصل إلى الشميلة synthesis التي تربط بين الطريحة thesis والنقيضة antithesis على أمل الوصول إلى حل الصراع؟ من هنا نستنتج أن الصراع ليس جدليا وإنما هو تناقضيا. وذلك لأن في الجدلية نصل إلى واقع جديد أي حل للصراع القائم. لكنَّ الصراع في واقعه الحالي هو تناقضي ونتيجته تفوق أحد الطرفين على الآخر. ويجدر بنا في هذه القضية- الصراع، الإشارة إلى ما كتبه الكاتب والشاعر أحمد حسين (أخ راشد): "وأنا أدّعي أن المشهد الفلسطيني غير مكرّر تاريخيًا، من حيث مستوى الحدث، ومستوى ردّ الفعل لدى الضحية. فالحدث هو ابتزاز كيان بأكمله بطريقة مثالية، خيالية، حلمية، فاشية، ولكن تحت رعاية دولية. وهذا مشهد ليس له نظير في التاريخ المعروف. ولكن الأمر سيبدو أكثر غرابة عند متابعة سلوك الضحية، والحال التي وصل إليها الموقف السياسي والفكر الوطني الفلسطيني. لقد تصاعدت هجمة العدوان على الشعب الفلسطيني باستمرار، حتى احتلّت كامل الأرض الفلسطينية، وقسمًا كبيرًا من مساحة الدم الفلسطيني. وبموازاة ذلك، وباتّساق زمنيّ واضح، كانت القيم الوطنية تتدنّى باستمرار، إلى أن وصل الأمر، على ساحتنا المحلية خصوصًا، حدّ استباحة كلّ المحرّمات الوطنية، ووصل الموقف السياسي الفلسطيني إلى درجة تبنّي هذا الواقع، بل والدعوة إليه".



أورد هذا الاقتباس للتأكيد على أن الصراع ليس جدليا وإنما هو تناقضيٌّ.

كيف عبرّ الشاعر عن هذه الثنائية الضدية:

• يافا: يجدر بنا أن نذكر أن يافا ذُكرت 43 مرة .

الطريحة: "يافا التي رضعت من أثدائها حليب البرتقال

...... وهي سقت أمواجها المطر"

يافا-لمن يجهلها- كانت مدينةً

مهنتُها تصدير البرتقال:



النقيضة: "عطشت؟...ذراعها شُلت؟ وظهرها انكسر؟

وذات يوم هُدمت... وحوّلوا مهنتَها.. تصديرَ لاجئين" قصيدة "الحب والغيتو، يافا مدينتي" (من كتاب: أنا الأرض لا تحرميني المطر 1976)

• دمشق: ذُكرت دمشق 56 مرة في الكتابين المذكورين وخصص لها 4 قصائد .

الطريحة: "ودمشق على شفتيَّ محطةُ حُبّ

يا خيرَ محطةِ حبّ" من قصيدة "يوميات دمشق" من كتاب: أنا الأرض لا تحرميني المطر

"أراك مسافرة في دمائي

بمليون جبٍ... بمليون شعله.......

أحبك أما، أحبك أختا، أحبك طفلا، أحبك طفله" قصيدة "شموع دمشق" (أنا الأرض..)

النقيضة: " قصيدة في نيويورك" في " قصائد لم تنشر" (الأعمال الشعرية الكاملة)

" تسيرُ ميّتاً

تسالُ في التليفونْ

هل ظلّ أصدقاءْ؟ ...

تكرَهُ أن تغازلَ النساءْ

فاكثرُ النساءِ من هنا

وأنتْ

لا تزالُ تعشَقُ البنتَ التي جاءَت من الصحراءْ"

في النهاية

افتتحنا هذا المقال بالتعريف عن الشاعر وعلى أهمية المكان في نتاجه عند تواجده في الشتات الفلسطيني وقمنا بتعداد كمي- تقريبي للأماكن التي وردت في كتابيه الأخيرين، وحاولنا تشخيص الصراع على المكان كثنائية ضدية كما طرحه الشاعر ووضعنا مثالين من شعره.

*** ناقد فلسطيني مهتم بدراسة الأدب المقارن العربي-العبري**

المصادر

• أحمد حسين. (1988). أحمد حسين عن راشد حسين. مجلة «المواكب»، تشرين الثاني. الناصرة. ونُشر المقال ايضا في "دراسات في شعر راشد حسين": http://www.geocities.ws/rashidhosein/derasat.htm

• راشد حسين. (1976). أنا الأرض لا تحرميني المطر. شعر. بيروت

• راشد حسين. (2004). الأعمال الشعرية. إصدار مكتبة كل شيء- حيفا

• عز الدين المناصرة.(1976). راشد حسين. شجرة غريبة في نيويورك، جذورها في يافا. في كتاب "أنا الأرض لا تحرميني المطر" نيسان-بيروت.

• نواف عبد حسن. (2004). راشد حسين: الذاكرة والرؤية. في راشد حسين ، الأعمال الشعرية. إصدار مكتبة كل شيء- حيفا. نُشر هذا المقال أيضا في موقع "دنيا الوطن" https://pulpit.alwatanvoice.com/ html.55059/05/09/articles/2006





الدكتوره جهينة عمر الخطيب
تكتب:

الصورة الشعرية في اللوحة التشكيلية مرآة لأدب الشتات

رائد قطناني أنموذجا

هناك علاقة وثيقة بين الفن التشكيلي والقصيدة، وهذا ليس بالأمر الحديث فقد جُسّدت الملاحم الشعرية اليونانية بلوحات تشكيلية تعبر عن فحواها.فكلاهما يربطهما الخيال والإبداع والانزياح عن التعبير العادي،وقد أدرك أرسطو ماهية هذه العلاقة بين الشعر والرسم بوصفهما نوعا من أنواع المحاكاة

حاول الفلسطيني في الشتات سواء كان أديبا أو فنانا تشكيليًا رسم وجعه وحنينه وإحساسه بالغربة وحلمه بالعودة من خلال الرسم،وقد قال الفيلسوف الإغريقي سيمونيدس عام 465 ق.م جملته الشهيرة: " الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت"

فهناك علاقة وثيقة بين الفن التشكيلي والقصيدة، وهذا ليس بالأمر الحديث فقد جُسّدت الملاحم الشعرية اليونانية بلوحات تشكيلية تعبر عن فحواها.فكلاهما يربطهما الخيال والإبداع والانزياح عن التعبير العادي،وقد أدرك أرسطو ماهية هذه العلاقة بين الشعر والرسم بوصفهما نوعا من أنواع المحاكاة، وقد يتخيّر الشاعر لفظًا بعينه والفنان شكلًا محددًا بدلًا من لفظ آخر وبدلًا من شكل آخر دون أن يدرك عقلهم الواعي السبب وراء اختيارهم فيحركهم المنطق اللا شعوري. وفي الشعر هناك تناغم في الإيقاع والموسيقى، وحتى في قصيدة النثر فهي تعوض الإيقاع بإيحاءات رمزية تشكيلية ككتابة الكلمة بأحرف منفردة، أو على أسطر مختلفة بحيث توزع الحروف بشكل أفقي أو عمودي،فالقصيدة رسم بالكلمات، أما اللوحة التشكيلية فهي رسم بالألوان، إضافة إلى ارتباطهما بالانفعالات الوجدانية المختلفة وبالخيال الجانح نحو اللا حدود، والخيال لدى" باشلار" أشبه بعملية دينامية منظمة للنفس البشرية ومنسقة للتصورات العقلية، فالخيال في جوهره هو فعل التصور بمحوريه الجذريين التصور الاستعاري والتصور التجاوري ونوع من التناسق الدينامي والتناسق الجدلي بين المعنى والرمز.

وفي قصائد كثيرة نجد إضافة فن الكولاج فضمنوا في قصائدهم لوحاتٍ وخطوطًا تشكيلية كما فعل أدونيس وغيره، واليوم يدخل الأدب الرقمي أيضا في مساهمته في وضع عناصر تشكيل بصري للقصيدة.




Raed

تهتم الدراسة بتقنيات وظّفها الفنان التشكيلي رائد قطناني في لوحاته التشكيلية:

توزيع الألوان وكثافتها بشكل موازٍ للانفعالات الشعرية: التدرج اللوني، التضاد اللوني، التوافق اللوني، الصفاء اللوني، الامتزاج اللوني، رمزية الألوان.

-الحيز المكاني في اللوحة التشكيلية ويقابله الحيز الخيالي في القصيدة الرسم بالألوان يقابله الرسم بالكلمات للصورة الشعرية

وهناك تجربة حديثة للفنان التشكيلي الفلسطيني رائد قطناني المقيم في الأردن في تجسيد القصائد في لوحات تشكيلية وقد اتبع طريقتين:

الطريقة الأولى أن تكون القصيدة ومن ثم يستوحي منها اللوحة التشكيلية

الطريقة الثانية أن يرسم اللوحة التشكيليّة ويلائم لها قصيدة تخاطبها

بحيث لا تكون اللوحة تجسيدا حرفيا للقصيدة، بل تدخل فيها روح الفنان وخياله وإبداعاته

وستشمل دراستي نماذج من لوحات تشكيلية للفنان رائد قطناني والتي ربطها بقصائد شعرية بحيث سأتبع المنهجين التحليلي والسيميائي من خلال المقارنة بين هذا التداخل الأدبي الفني بين القصيدة واللوحة التشكيلية مراعية النقاط الآتية:

-توزيع الألوان وكثافتها بشكل موازٍ للانفعالات الشعرية: التدرج اللوني، التضاد اللوني، التوافق اللوني، الصفاء اللوني، الامتزاج اللوني، رمزية الألوان.

-الحيز المكاني في اللوحة التشكيلية ويقابله الحيز الخيالي في القصيدة الرسم بالألوان يقابله الرسم بالكلمات للصورة الشعرية-

عمليات التذوق والتلقي في الفنون التشكيلية ويقابلها اللغة الشعرية في القصائد-



رائد قطناني

رائد قطناني فنان تشكيلي فلسطيني في الشتات قابض على جمر الحقيقة عضو في رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين

بدأ بانطلاقة في مشروع تخرجه عام 1995وكان عنوانه الرمز الكنعاني في الثوب الفلسطيني في جامعة دمشق وكانت تجربة صعبة أخذت منه وقتا وجهدا،وحقق الترتيب الأول في مشروع التخرج، ومن ثم انقطع عشرين سنة، وانشغل في أعمال تجارية، ولكنه مارس الرسم في عمله في تدريس وتدريب الطلاب على الرسم ممّا ساعده في صقل موهبته، ولكن كان ينقصه الموضوع والفكرة. وكانت الانطلاقة الحقيقية في عام 2015 بعد حضوره للأردن عام 2013 جراء الأحداث السوريّة،وقد مر بحالة نفسية صعبة جراء انتقاله من ظروف إلى أخرى، فكان الرسم بمثابة علاج، ووصف الفنان هذا كمن أضاع ابنه ووجده، فوجد الفنان داخله، بما يحمله من إبداع وفكر وثقافة وهذا الجانب للانتقال من مجرد رسام إلى فنان كانت هدف فناننا.

اتبع الفنان التشكيلي رائد قطناني كمنهجية فنية الواقعية التعبيرية لكن يتخللها أحيانا شيء من الانطباعية في تشكيل الألوان وتوزيعها وإنارتها.وأحيانا يدخل إلى السيريالية

فبناء على ظروفه فقد أصبح يعيش في غرفة في بيت والده بعد أن كان يملك بيتا في سورية بدأ باستخدام الألوان المائية الرخيصة وبعد ذلك وجد ضالته بالألوان الشمعية وكان من كارهينها ولكنه وجدها حلا، فهي تعطي نتائج جميلة على الكرتون، وكانت أولى تجاربه ورغم خبرته التقنية الكبيرة فوجئ بجمال هذه الألوان ونتائجها المبهرة، وكانت بداية مشروع الفني الجديد باستخدام هذه التقنية، ومنحته نتائج فجهز لإقامة معرض رسم ما يقارب الـ55 لوحة بالألوان الشمعية وهذا إنجاز كبير جدا، كان لديه ثلاثة تحديات في هذا المشروع:

تحدٍ تقني باستخدام الألوان الشمعية فهي لا تمحى ولا تغطّى

تحدي الموضوع: الفكرة

تحدي استخدام اليدين

بدأ بالفكرة، بأفكار إنسانية حتى وجد ما يريد، لغة اليدين،فكان معظم معرضه يتحدّث بلغة اليدين.

وقلة قليلة تستخدمه، فأن يعبّر عن الفكرة بلغة اليدين شكّل هذا تحديًا كبيراً وفي نهاية العام كان من أنجح المعارض التي حصلت في الأردن.

أسلوب الفنان:

كمنهجية فنية يعد الفنان أقرب إلى الواقعية التعبيرية لكن يتخللها أحيانا شي ء من الانطباعية في تشكيل الألوان وتوزيعها وإنارتها.وأحيانا يدخل إلى السيريالية

خاض الفنان رائد في السنوات الأخيرة تجربة رسم لوحات تشكيلية بعد قراءته لقصيدة، وستقوم دراستي على المقاربة والمقارنة بين الأمرين. وتقديم تحليل سيميائي.



عبّر رائد قطناني في لوحاته عن ألم الشعب الفلسطيني، وشملت لوحاته أملا بعودة فلسطين إلى أهلها، وإصرار المقاومة حتى النصر.

وأولى تجاربه في نقل الصورة الشعرية إلى لوحة تشكيلية، في قصيدة الشاعر الفلسطيني سعد الدين شاهين:"وحملتُ في كفّي جنون الريح

أجّجتُ الضبابَ على فمي وضببتُ أشرعتي
وقلت هنا يطيب لمتعبٍ أن يستريح
يا راعي الغيمات في فلواتها
لا توص غيماتي لتمطر دون موعدها
فلي وطني وأنوائي
وأرضٌ شكلتني
كي أعودَ إلى بقاياي التي أودعتها سرّ الجريح
لي كلُ ما يُفضي ويوجبني لأسجد مطمئنا
تحت غيمتها لتمطر كيف شاءت فوق رأسي
كلما هاجت بيَ الذكرى
وآلمني عذابات المسيح

التوافق اللوني: يطغى اللونان الأبيض والأزرق على اللوحة، وهذا التوافق بين اللونين يدل على الثقة والسلام النفسي، فالأزرق يرمز إلى الهدوء والطهارة والنقاء والأبيض كذلك يرمز إلى الصدق والوضوح.فحتى أشجار الزيتون اتسمت بالبياض وهنا تدخل المدرسة الانطباعية على الرغم من أنّ الفكرة واقعية تعبيرية، وقد كانت الانطباعية نمطًا من الفن التمثيلي، الذي لا يعتمد بالضرورة على الوصف الحقيقي. بدأ العلماء في هذا الوقت في إدراك أن هناك اختلاف بين ما تلحظه العين وما يستوعبه الدماغ. وسعى الفنانون الانطباعيون إلى تصوير ما سبق ذكره –التأثير البصري للضوء- لإبراز مرور الوقت، والتغير في المناخ، والتحولات الأخرى في الجو من خلال لوحاتهم. وخفف الانطباعيون من استخدامهم لفرشاة الرسم، وقللوا من ألوانهم؛ ليدخِلوا الألوان الناصعة القوية. لقد تخلوا عن الرسم المنظوري التقليدي، وتجنبوا وضوح الشكل الذي كان مهمًا في السابق في تمييز العناصر المهمة عن الأقل منها أهميةً في الصورة.وفي لوحتنا فإن اختيار طغيان الـأبيض والأزرق ليضفي روحا إيمانية بأن القادم أفضل وصائد اليوم قادر على إعادة فلسطين ما دام الله معه

وعند الرجوع إلى القصيدة محاولين رؤية كيفية تحويل الصورة المكتوبة إلى مرئية فقد نجح رائد في ترجمة النّص المكتوب

فالكلمات أسجد مطمئنا تدل على الثقة بالله والتي ظهرت باللونين الأزرق والأبيض



ولكن الفنان التشكيلي قام بإضافة معنى آخر، ففي القصيدة وردت عبارة" تحت غيمتها

لتمطر كيف شاءت فوق رأسي " فقد ربط الغيمة بالمشيئة بينما في اللوحة التشكيلية ربطها بحبل وقيدها نحوه أي أن لا حل للغيمة سوى المطر لنا فحقيقة عودة فلسطين هي فوق المشيئة وحتما ستحدث.

خلفية اللوحة: عندما نرقب اللوحة نلحظ الفراغ بكل ما يحتويه، فتحضر الكلمات الآتية: مجهول سماء، أعلى احتواء ضياع مطلق.

((يَا مَرْيَمُ))
يَا مَرْيَمُ البَكْرُ
أُحْرُسِيه //
إِنَّ الغُصْنَ وَإِنَّ قُصَّ
تَعَالَى عَلَى الرِيحِ
وَهذا الزَيْتُونُ فِي يَدَيْكِ
إِنْ شَاءَ تَعَمَّدَ بِالمَاءِ
أو شئتِ أن تَبُوحِي
وَأَنْثِرِي عَلَى الفُقَرَاءِ بِلَادًا
يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ
إِذَا ما تَغَمَّسَ بِالرُوحِ
هِيَ آخَرُ الجِهَاتِ فِي يَدَيْكَ
هُزِّيهَا أَيَّا مَرْيَمُ
لِنَسْتَرِيحَ قَلِيلًا
وَتَسْتَرِيحِي

عندما رسم الفنان التشكيلي الصورة الشعرية في اللوحة التشكيليّة مريم لم يقم بالترجمة الحرفية الفورية،بل استدعى سلسلة من الدلالات التي ما تنفكّ تتعمّق إلى الحد الذي تصل إلى تشكيل صورة مصغّرة عن العالم كلّه

الصفاء اللوني:

نلاحظ وضوح صورة مريم بزيها الفلسطيني، والصفاء اللوني "يضفي على الأشياء إحساسا بالكمال والقدرة على إعطاء معنى واضح للأشياء، ويدل على الأصالة".........

ولكن في الآن ذاته نرى خطوطا في وجهها أشبه بفروع أغصان شجر الزيتون، في الوجه والرقبة،واليدين رغم أن الملامح تدل على أن اللوحة لفتاة شابة.

والخطوط كأنها خطوط متقاطعة وهذا يدل على تضادين الصراع والتوازن، الخطوط في الوجه وفي اليدين

وهنا الشاعر عند رسمه للصورة الشعرية لم يقم بالترجمة الحرفية الفورية،بل استدعى" سلسلة من الدلالات التي ما تنفكّ تتعمّق إلى الحد الذي تصل إلى تشكيل صورة مصغّرة عن العالم كلّه"

خلفيّة اللوحة

تتّضح لنا ضبابية الخلفية ورسومات لأشجار الزيتون والتضليل يعطي غموضا وظلمة.

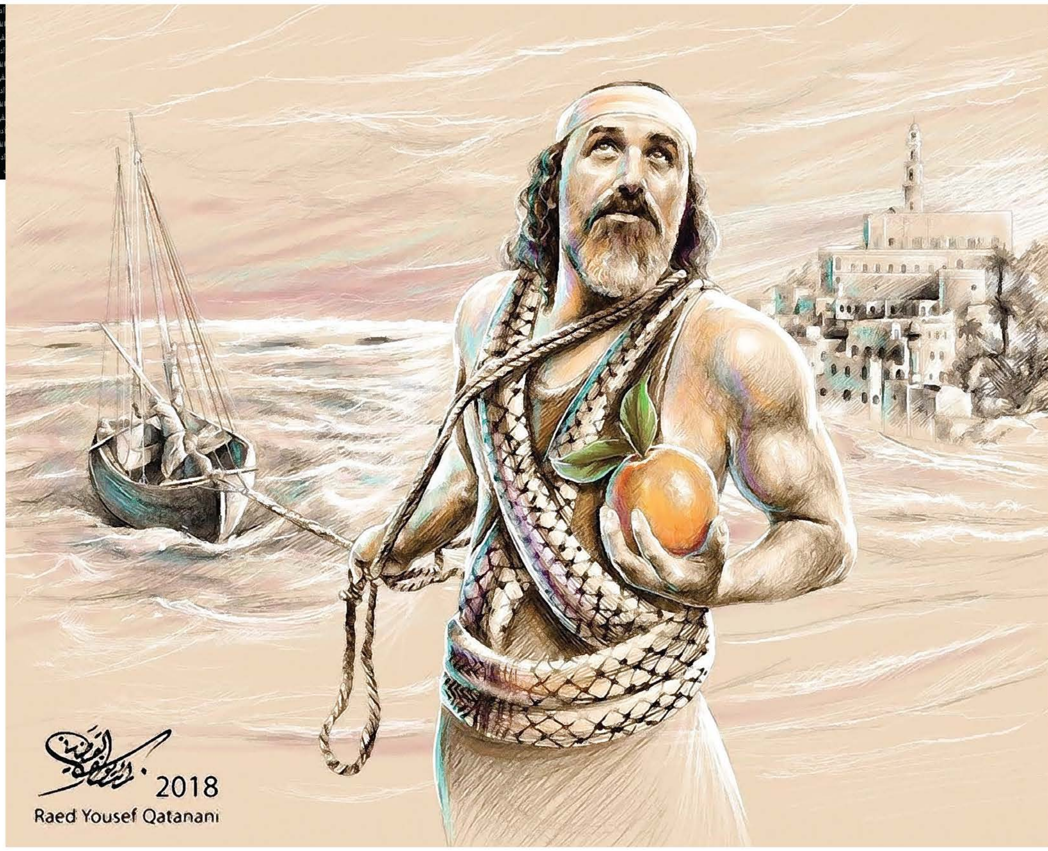
الإضاءة:

يسلّط الضوء على الخطوط البارزة في اليدين الشبيهتين بأغصان الزيتون، وتتلاقى مع الضوء الضبابي في خلفية اللوحة.

وتأتي الأغصان الخضراء التي تمسك بها الفتاة بلون بارز يحمل دلائل البعث والتجدد والحياة.

وعند العودة للقصيدة، نرى أن الفنان التشكيلي حرص على ظهور الإضاءة في التعبير: وَأَنْثِرِي عَلَى الفُقَرَاءِ بِلَادًا
يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ

فالزيت خلاصة الزيتون وعندما يضيء فهذه دلالة لاستمرار



الشعب الفلسطيني وبقائه كأغصان الزيتون الخضراء القابعة في أرضه.

والبروز الواضح للون الأخضر جاء ليصور ما قاله الشاعر:

إنَّ الغُصْنَ وَإِنَّ قُصَّ
تَعَالى عَلَى الرِيحِ

....

الشاعر ناصر قواسمي.
سنرجع يا يافا....

....

لكننا عدنا
عدنا مع الصباح
جئنا من الرياح
كما يجيء المارد
ودخلناها مينا يافا
يا طيب العود إلى يافا
وملأنا الضفة أصدافا
يا أحلى الأيام بيافا
كنا والريح تهب تصيح نقول: سنرجع يا يافا
واليوم الريح تهب تصيح ونحن سنرجع يا يافا
وسنرجع نرجع يا يافا.............

تجسّد اللوحة يافا بكل ما تحمله من معنى من خلال البرتقالة التي يحملها،والتي تظهر بشكل زاه كزهو يافا قبل نكبة 1948 والميناء الذي يذكرنا بازدهاره يوما ما، ولك الرجل الفلسطيني ما زال ممسكا بالحبل الذي يرجعه إلى يافا كما كانت، بل ويربطه برقبته، فإعادة يافا دَيْن عليه ولسان حاله يقول

" كنا والريح تهب تصيح نقول: سنرجع يا يافا
واليوم الريح تهب تصيح ونحن سنرجع يا يافا
وسنرجع نرجع يا يافا

ونلاحظ توجه نظر الرجل إلى الأفق إلى السماء فهو على ثقة بأن الله سيعيد يافا إلى عهدها في يد الفلسطينيين وسيعيد أهلها إليها.

وجاءت الألوان باهتة لتظهر إشعاع البرتقالة فيافا ستعود كما كانت يوما ما رغم سوداوية اللحظة وظلامها



عند معاينة اللوحة نرى الأم تخبئ وجهها بيديها فهي لا تريد أن تجاهر بحزنها فابنها مات شهيدا فهي تجسد قصيدة درويش حين قال " فبكت دمعتين ووردة ولم تنزوي في ثياب الحداد " بل ترتدي في لوحتنا الزي الفلسطيني والتراث دليل على الصمود والبقاء، والخطوط الظاهرة على يديها هو تجسيد لما قاله درويش:

صامدون هنا
قرب هذا الدمار العظيم
وفي يدنا يلمع الرعب.. في يدنا
في القلب غصن الوفاء النضير
صامدون هنا
باتجاه الجدار الأخير

تكمن موضوعة الفراغ في اللوحة التشكيليّة باللون الأبيض، وهو تصوير لأم تبكي أثناء جنازة ابنها التي رسمها قطناني بوحي من قصيدة درويش. فاللون الأبيض يجمع التضادات جميعها، فهو لون الكفن، ولون الطهارة ولون الحياة والبدايات الجديدة وهذا هو مفهوم الشهيد

" إنّ أية علامة داخل اللوحة التشكيليّة هي علامة أيقونيّة لأنّ الرسم نفسه يبدأ بالعلامة الأيقونيّة. هناك دائمًا شكل بصري معيّن يمكن عزله أيقونيًا لأنّ الرّسم نفسه يبدأ بالعلامة.

الأيقونيّة. هناك دائمًا شكل بصري معيّن يمكن عزله أيقونيًا أو مؤشريًا لا رمزيًا، على سبيل المثال: فعلامة غيمة تؤشّر ما تتضمن وهو المطر"

موضوع الفراغ اللوحة:

اللون الأبيض، وهو تصوير لأم تبكي أثناء جنازة ابنها التي رسمها قطناني بوحي من قصيدة درويش. فاللون الأبيض يجمع التضادات جميعها، فهو لون الكفن، ولون الطهارة ولون الحياة والبدايات الجديدة وهذا هو مفهوم الشهيد " وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا - بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ "

أجمل الأمهات محمود درويش
أجمل الأمهات التي انتظرت ابنها
أجمل الأمهات التي انتظرته
وعاد مستشهدا
فبكت دمعتين ووردة
ولم تنزوي في ثياب الحداد
......
صامدون هنا
قرب هذا الدمار العظيم
وفي يدنا يلمع الرعب.. في يدنا
في القلب غصن الوفاء النضير
صامدون هنا
باتجاه الجدار الأخير

يا ظلام السجن

يـا ظـلامَ الـسّـجـنِ خَـيِّـمْ — إنّـنـا نَـهْـوَى الـظـلامَا
لـيـسَ بـعـدَ الـلـيـل إلا — فـجـرُ مـجـدٍ يـتَـسَـامى
إيـــهِ يــا دارَ الـفـخـارِ — يـا مـقـرَّ المُـخـلِـصـيـنـا
قـد هَـبَـطْـنَـاكِ شَـبَـابـاً — لا يـهـابـونَ المـنـونـا
وتَـعَـاهَـدنـا جَـمـيـعـاً — يـومَ أقـسَـمْـنـا الـيَـمـيـنـا
لـنْ نـخـونَ الـعـهـدَ يـومـاً — واتـخـذنـا الـصـدقَ دِيـنَـا
أيـهـا الـحـراس رِفـقـاً — واسـمَـعـوا مِـنّـا الـكَـلامـا
مـتّـعُـونـا بِـهَـواء — مـنـعُـهُ كَـانَ حَـرَامـا
لـسـتُ والـلـه نَـسِـيّـاً — مـا تـقـاسِـيـه بِـلادِي
فـاشْـهَـدَنْ يـا نَـجـمُ إنّي — ذو وفـاءٍ وَوِدادِ
يـا رنـيـنَ الـقـيـدِ زِدْني — نـغـمـةً تُـشـجـي فُـؤادي
إنَّ في صَـوتِـكَ مَـعـنـى — لـلأسـى والاضـطـهـادِ
لم أكـن يـومًـا أثـيـمًـا — لم أخـن يـومًـا نـظـامـا

إنّما حبّ بلادي في فؤادي قد أقام



عند ملاحظة اللوحة نرى قبضة اليدين على القيد ولسان حال اللوحة تقول: يا رنينَ القـيـدِ زِدْني نغمةً تُشجي فُؤادي

إنَّ في صَوتِكَ مَعنى للأسى والاضطهادِ

لم أكن يومًا أثيمًا لم أخن يومًا نظاما

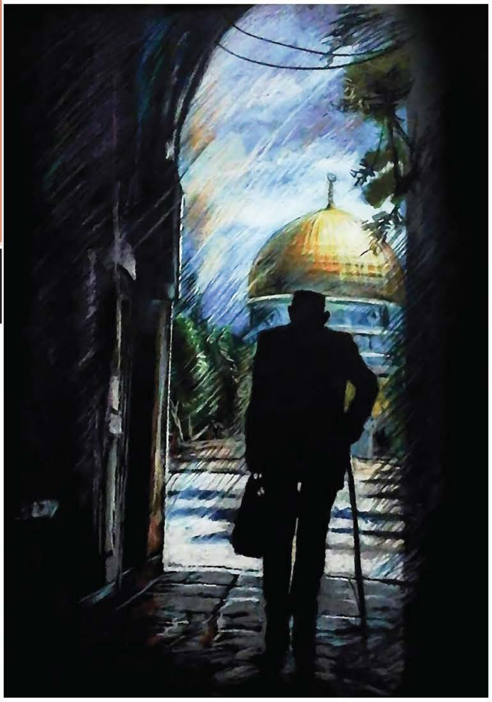
إنّما حبّ بلادي في فؤادي قد أقام

ونلاحظ الإضاءة وتركيزها على الأظافر وكأنه يقول: ليسَ بعدَ الليل إلا فجرُ مجدٍ يتَسَامى

ويعبّر الفنان التشكيلي القطناني في هذه اللوحة عن الصورة الشعرية في قصيدة القدس للشاعر تميم البرغوثي

طغيان الظل والنور في اللوحة

" إن العمل الجمالي ككل يستند إلى إتقان فن الظلّ والنور فهما يقومان مقام التلوين ويكسبان الأجسام الحيويّة والتّألق، كما أنّهما يعطيان الفنان القدرة على التعبير عن خصائص الأجسام من حيث الحجم والعمق، وتتفاوت الأجسام في درجة عكسها للضوء، فالأجسام ذات السطوح الداكنة تمتص قدرًا من الضوء وتعكس القليل منه، أما الأجسام ذات السطوح اللامعة فإنّها تمتص القليل من الضوء وتعكس الكثير منه



وعند التمعن في اللوحة نرى تسليط الضوء على الأقصى رغم ظلام الزقاق المؤدي له.فالأمل قادم رغم الظلمة ورغم عجزن فالشيخ الكهل يمشي مستعينا بالعصا. ولكنه اقترب من الوصول لآخر النفق.

وعند رجوعنا للقصيدة نرى الأبيات الآتية:

في القدس، رغمَ تتابعِ النَّكَباتِ، ريحُ براءةٍ في الجوِّ، ريحُ طُفُولَةٍ،

فَترى الحمامَ يَطِيرُ يُعلِنُ دَوْلَةً في الريحِ بَيْنَ رَصَاصَتَيْنْ

فالحيز المكاني في الفراغ هو القدس في اللوحة وما ترمزه القدس عاصمة فلسطين ولاءمته القصيدة حين قال "فترى الحمام يعلن دولة بين رصاصتين"



هدهدي روحي وامنحيني السلام
غني لي كي أرى الحب أمامي
في ثنايا صوتِك هدْل حمام
خلِّصي قلبي من المكسور فيه
ودعيهِ ينام
رفقاً بِهِ فيه نامي
في ثنايا صوتك هدْلُ حمام
عسل خطوتك نحوي تعالي
فالمدى مر ويالي منك يالي
رُبَّ طيرٍ غافل يصحو بصدري
حين يلْمِسُ صوتُك العذبُ حطامي
في ثنايا صوتِكِ هدل حمام
(سميح شقير)

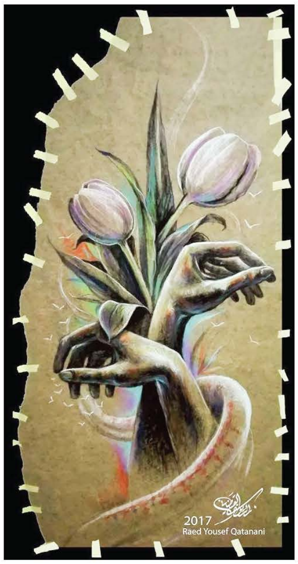
عند التمعّن في اللوحة نرى الحمام وهو يرفرف ويحلّق نحو الأفق نحو الحرية والتحرر من الاحتلال، والأيدي التي تطلقه مليئة بالخطوط التي تشكّل تاريخ الفلسطيني مأساته وانكساره ألمه وأمله " ويعتبر الخط عنصرًا من عناصر الفن التشكيلي والتصميم لدوره الهام والرئيس في بناء العمل الفني...فالخط عنصر تشكيلي ذي إمكانات غير محددة وأنواع مختلفة وأوضاع متعددة". فكم بالحري لو جاءت الخطوط واقعية معبرة عن تاريخ شعب، واليدان لامرأة ترتدي الزي الفلسطيني، فهي رمز لفلسطين التي رغم انكسارها لم تستسلم وهذا ما يظهر في القصيدة:

من خلال مفردات: مكسور حطامي:
خلِّصي قلبي من المكسور فيه
ودعيهِ ينام

وتأتي الصورة الشعرية في قصيدة جبران خليل جبران من خلال اللوحة التشكيلية التالية

ولدتما معا وتظلان معا
حتى في سكون تذكارات الله
ومعا حين تبددكما أجنحة الموت البيضاء

إنّ التحام اليدين بطريقة حلزونيّة هو دليل على القوة، فإنّ " الخط الحلزوني له دلالة قويّة للحركة، عندما تتجه الأشكال إلى أعلى أو أسفل، والخطوط المنحنية هي دائما خطوط حركية" ونمو الأزهار من بينهما دليل على الحياة،ولكن هناك ما يشبه الأفعى وإن كانت جاءت بشكل إيحائي، فيخيل لنا للوهلة الأولى أنها جذع شجرة لنمعن النظر أكثر ونتأكد أنها أفعى وهذا يرجعنا إلى العبارة في القصيدة: ومعا حين تبددكما أجنحة الموت البيضاء



فالأفعى رمز لمفرّق الملذات فحتى في الموت لن ينجح في تقريقهم.

والألوان الترابية لون الأرض دليل على الثبات في أرضهما شامخين فهذا دليل على استمرارهما وتوحدهما، فحتى الموت لن يفرقهما، وهذا ما نجده تجسيدا للقصيدة من خلال توظيف ولدتما وستظلان

عند التمعّن في اللوحة نرى الحمام وهو يرفرف ويحلّق نحو الأفق نحو الحرية والتحرر من الاحتلال، والأيدي التي تطلقه مليئة بالخطوط

التي تشكّل تاريخ الفلسطيني، مأساته وانكساره ألمه وأمله " ويعتبر الخط عنصرًا من عناصر الفن التشكيلي لدوره الهام والرئيس في بناء العمل الفني...فالخط عنصر تشكيلي ذي إمكانات غير محددة وأنواع مختلفة وأوضاع متعددة". فكم بالحري لو جاءت الخطوط واقعية معبرة عن تاريخ شعب. واليدان لامرأة ترتدي الزي الفلسطيني، فهي رمز لفلسطين التي رغم انكسارها لم تستسلم.



وفي قصيدة محمود درويش ليدين من حجر وزعتر

....

أنا أحمد العربيّ
فليأت الحصار
جسدي هو الأسوار
فليأت الحصار
وأنا حدود النار
فليأت الحصار
وأنا أحاصركم
أحاصركم
وصدري باب كلّ الناس
فليأت الحصار

.....



نرى قبضة اليد على الحجر وتشبثها، فتلتقطه بيد من حديد واليد تتحول لجذع شجرة وجذور متمسكة بالأرض وتنبت من اليد أوراق خضراء، وهي دليل على النصر فلن يخيفهم الحصار وهذا ما تقوله القصيدة.

إن الحيّز المكاني في اللوحة هو الأرض، فلسطين وترابها فالزعتر هو عبق فلسطين ورائحتها والحجر هو انتفاضة شعب يعبّر عن صموده وشجاعته

للخوف أسماء عديدة
من بينها ألا نخاف
وأن نرى الصيّاد
في ريش الطريدة(محمود درويش)

عند النظر للوحة نرى نظرة الخوف خلف الباب، ولكنها في الآن ذاته نظرة إصرار فهي تحدق، وفي العادة الخائف يخشى التحديق، بل تتربّص النظرة في اللوحة

وتصر على التحديق، وعندما نرى اليدين نلاحظ تمسكهما وتشبثها رغم إرهاقهما.



وهنا لم يرسم الفنان القصيدة ولكن رسم الشاعر سميح القاسم بعد وفاته بأيام فسميح القاسم هنا هو القصيدة واللوحة بنظرته الحادة والتي تنمّ عن الإصرار وكأن به يقول مقطعا من قصيدة له:

سميح القاسم: «أنا لا أحبك يا موت لكنني لا أخافك»

*** ناقدة فلسطينية مهتمّة بدراسات الأدب الفلسطيني والأدب المقارن**

المصادر والمراجع

لوحات الفنان رائد قطناني

محمد، بلاسم،الفن التشكيلي، قراءة سيميائية في أنساق الرسم، عمان، 2008.

الكوفحي، خليل محمد، مهارات في الفنون التشكيليّة، عالم الكتب الحديث- جدارا للكتاب العلمي، 2009.



najmaldyni@yahoo.com
د. نجم عبدالله كاظم
يكتب:

السعي إلى الخلاص
في رواية «ميهود والجنية» لأحمد عبدالملك

(1)

يتقدم رواية "ميهود والجنية"()، للقطري أحمد عبدالملك، القولُ الآتي لمن يسميه الكاتب (ميهود)، الذي يبدو وكأنه المؤلف نفسه، وبعد أن يشير إلى روايته السابقة "أحضان المنافي"- 2005:

"بعد غيبوبة استمرَّت اثني عشر عاماً، أعود، من جديد، كي أواصل الرواية مع تحوُّلاتٍ جديدة وصُـوَرٍ أخـرى؛ تطوَّرت لـديَّ بعضُ الشخصيّات، وتوارت شخصيّاتٌ، ودخلت الروايةَ شخصياتٌ جديدة."- 25.

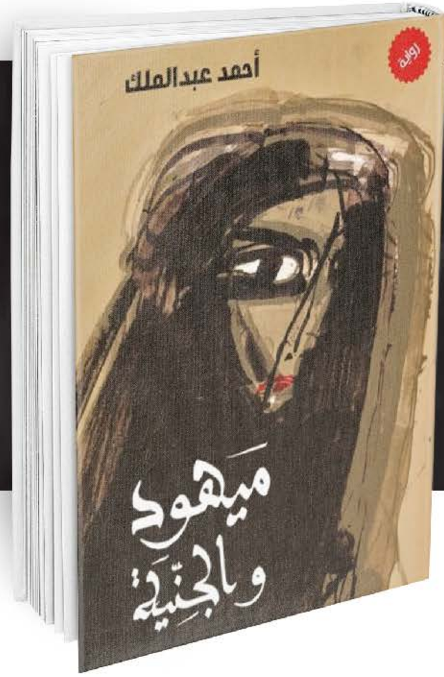
ليعني هـذا بالطبع استحضار الرواية السابقة ببعض أحداثها، ضمناً على الأقل، وبعض شخصياتها. وهكذا تبدأ أحداث الرواية في حي (وردة) في الدوحة، مروية بضمير المتكلم، وتحديداً على لسان بطلها (ميهود) نفسه، ولكن من خلال ما يبدو تداعيات في وعيه، لتؤشر ابتداءً أنه في وضع غير عادي، قد يكون مرضاً أو تأزّمات نفسية أو انفعالات حادة. وإذا كان هذا متوقعاً ليلائم سردياً طبيعة التدعيات، فإن ما يتلو ذلك قد لا يكون مقنعاً جداً، وتحديداً حين ينكشف لنا أن ذلك الوضع غير العادي للبطل متاتٌّ من إحالته على التقاعد أو المعاش. فمع جمالية مشاعر البطل والتعبير عنها بأفكار وتداعيات واستذكارات وأحـلام، وحتى مرض وتعرّضٍ للموت كما سنرى فيما، يبدو وكأن الكاتب، إذ يضع بطله في هكذا أوضاع، لا يوفّر الأسباب المقنعة لها، فما كان التقاعد يوماً، بحدود ما نعرف، مسبباً لانهيارات كما نراها في بطل الرواية، وإذا ما فعلت الإحالة إلى التقاعد شيئاً في أحدٍ، فلا نتوقعه إلا تأثيراً محدوداً وآنياً ومؤقتا. أما أن يتواصل طيلة سنوات، فيبدو أنه لن يكون مقنعاً. ولكننا هنا، برأيي، نظلم الكاتب، إذا ما حاججْنا هذا الفعلَ أو الحدث وتبعاته وتأثيراته في البطل دون وضع أنفسنا في موقع البطل بوصفه قطرياً أو خليجياً وفي ظروف خاصة قد لا نكون نحن فيها في أوطاننا، وهو ما نعتقد غير ممكن، فما البديل عن المحاججة وعن وضع النفس في موقع البطل إذاً؟ البديل هو واقع العمل نفسه أو داخل العمل. فليس عيباً أن يأتي الروائي بما لا يكون مقنعاً مقارنةً به على أرض الواقع، بل أن لا يكون مقنعاً في واقع العمل نفسه، وهو ما يخلقه أو يهيّئه الروائي، أي روائي، اعتماداً على ما يمتلكه أو لا يمتلكه من إمكانية وقدرة. في هذا يمكن أن نعدّ أحمد عبد الملك أحد أكثر الروائيين وعياً بما يفعل وبما يقدمه في روايته، ولهذا فإنك، حتى حين تجد في روايته ما لا يرضيك أو يقنعك، أو ما قد تراه مأخذاً عليه، سرعان ما تشعر وكأنّ الكاتب سبقك في توقع مثل هذا منك، فيقدم قبل أن تصل إلى هذا الإحساس أو معه أو بعده، ما يبرره لك، وما يتجاوز فيه المأخذ، أو على الأقل يجد له مسوّغه بغض النظر عن اتفاقك معه أو عدم اتفاقك. فأنت، في كل الأحوال، ووفقاً ذلك، لن تستطيع أن تدّعي أنك على حق وهو على خطأ، بل أن تدعي لك وجهة نظر تفرزها القراءة في ضوء مرجعياتك وخلفياتك وثقافتك النقدية، وله وجهة نظر يفرزها الإبداع والكتابة في ضوء مرجعياته وخلفياته وثقافته الروائية.

(2)

ربما من هنا يلتفت الكاتب مصيباً إلى ما يبدو أنه أحسه ضرورياً، نعني تفصيلية الحدث، حدث الإحالة على التقاعد، ووقعه على شخص بعينه، نعني البطل، متبوعاً بعد حين بطبيعة حياة البطل من قبل ومن بعد. مع أننا قد نأخذ على الرواية الإطالة غير المحسوبة أحياناً، وتحديداً في ما لا يحتاج إلى إطالة، كما هي الحال هنا، وكما هو في كثرة سفريات البطل إلى البلدان المختلفة التي لا نقول لا مبرر لها، بل لا مبرر أو مسوغ فني لدخولها الرواية، فإنها قد تكون مبررة حين تتعلق بالأزمة النفسية، بدءاً بالصدمة، كما يحسها البطل ويراها، حتى



أحمد عبدالملك



قبل أن يكشف عنها، وتحديداً حين يحاول أن يتذكر أين هو وما الذي جرى له؟ هل تعرض لحادث أم ماذا؟ ثم يتذكر واقعة تسليم مراسل الدائرة ظرفاً يجد فيه سطرين: "سطران، فقط، أنهيا حياتي المهنية، وقضَيا على أحلامي الكبيرة في خدمة وطني؛ كان ذلك في مارس، عام 2007 سطران، فقط، قطعا الوريد الـذي يربطني بـــ(وردة(، وجعلاني لا شيء."- الرواية، ص10. وإذا كان هذا من مدة وتحديداً من سنة 2007، وسنعرف أننا في الحاضر عام 2018، فهل هذا يعني أنه استعادة، ولكن هل هو رواية أحداث فحسب، أم هو في ما يشبه الغيبوبة في ظل وضع نفسي غير عادي تجعله يرى كل ما مر من حياته بعد الإحالة على التقاعد وقتاً مقتطعاً من حياته الفعلية؟ أم هو كان في غيبوبة فعلاً، وكلا الحالين تؤيدهما المقدمة القصيرة للرواية كما مرت بنا "بعد غيبوبة استمرَّت اثني عشر عامًا، أعود، من جديد، كي أواصل الرواية"؟ هذا ما نفترض أن تكشف عنه الرواية.

ونعود إلى وقع الإحالة على التقاعد، لنجد أن هذه الإحالة قد شكلت للبطل ما يشبه نهاية العالم، مع أن كونَ (ميهود) مثقفاً وعنده ما يفعله غير العمل الوظيفي كان منتظراً منه أن يخفّف من وقع تأثيرات وإحباط وألم الإحالة على التقاعد في. ومرة أخرى يبدو كأن الكاتب قد وعى هذا مسبقاً، فبرر ضمناً هذا الوقع المؤلم، حين جعل الإحالة تبدو له عقوبة، ليبدأ باسترجاع مجريات السنة التي سبقت تقاعده ليحاول أن يجد سببها، خصوصا ًوهو حين يحال على التقاعد يكون غارقاً في التحضير لمهرجان مهم قادم. وإذ لا يجد شيئاً يستدعي التوقف عنده في المسار الوظيفي، فإنه يستعيد حادثة مهمة وخطيرة قبل يومين من الإحالة حين يكتشف أن فاتورة شركة إعلان للمهرجان يمتلكه شخص نافذ هي (750) ألف ريال، بينما المرفوع للوزارة كانت بقيمة خمسة ملايين، ويتذكر كيف أن المدير وضع كفيه على رأسه هلعاً. بعدها تأتيه مكالمة من جهة معينة تحمل في طياتها تهديداً تجعله يغلق الخط.

(3)

لأن من الطبيعي، كما أشرنا ضمناً، أن تدفع الأزمات، والصدمات، والتأزمات النفسية الإنسان إلى الـذات، لتكون التداعيات والمونولوغات الداخلية والمناجاة وسلاسل التفكير والمراجعات والتأملات، يترجع في أذنه، في لحظات خاصة، صوت سبق أن سمعه يوماً ما وفي مكان ما، يقول له: "عُد إلى قلمك، فهو المؤثِّر، وهو الذي سيبقى حيًّا، حتى بعد موتك!.. نبرةُ الصوت ليست غريبة على أُذني! جمدتُ برهةً، أستذكرُ نـبرةَ الصوت تلك. إنها ليست غريبة عني. عرفتها.. عرفتها.. إنها نبرةُ صوت أخي (عيسى(، رحمهُ الله"- الرواية، ص-36 الذي مات قبل مدة بالسرطان، وتذكر أياماً معه في لندن حين كان يتعالج فيها، ليكون ذلك مؤثراً في دفعه إلى العودة إلى الوعي وإيجابية التفكير والفعل. ولكن مع أن (أبو خالد)، في ما يبدو، ظاهرياً على الأقل، يعمل على وضع نهاية لأزمته، نعني



المعاناة من وقع التقاعد عليه ليقلب صفحة ويحاول أن يتجاوز الأمر كما ينصحه (أحمد)، ليبدأ يتنقل ويكتب ويمارس أنشطة مختلفة، فإن شيئاً من الأزمة تبقى، حين يبقى البطل يأمل في أن يتصل به يوماً مسؤول يعتذر عما جرى له. وفعلاً بعد ثلاث سنوات من تقاعده يستدعيه الوزير ويعرض عليه مسؤولية مشروع مهم، لا يشرح ما هو فيتردد بقبوله. لكنه يعتذر عن قبول العرض. والأمـر يتكرر مع محاولة بعض المسؤولين تقريبه فيعرضون عليه التعاون والعمل في ما يُخطَّط له من نشاطات ومشاريع، وكأن هناك رغبات في تعويضه وإصلاح ما وقع له، بعد أن تشهد الدولة تغييرات كبيرة في توجهاتها ومعالجة أخطاء مسؤوليها ودوائرها. قد يبدو موقف البطل هنا غريباً، وهو الذي يُصدم من المسؤولين ويُـصـدم بما يـرى أن (إخلاصه) قد ناله حين أحيل على التقاعد. لكن الكاتب في هذا أراد إلى ما هو أبعد من قضية القبول والرفض، وأبعد مما يعنيه العرض عليه من تعويض، هو يريد إيجابية الحالة التي ينتقل إليها البطل، حين يبدا ينتفض داخلياً على نفسه وعلى وضعه، ليحقق هو نفسه لنفسه ما هو أهم مما تحققه له الوظيفة والمنصب. فلأنه حين يأمل في هذه المحاولات، فإنه يأمل فيها ردماً لما تركته في نفسه إحالته الظالمة على التقاعد من كسر، وليس حاجةً فعلية للعودة إلى الوظيفة والمنصب والمسؤولية، ومن هنا تأتي اعتذاراته عن قبول أي عرض، مفضلاً الالتفات إلى ذاته أكثر من التفاته إلى ما هو خارج الذات الذي لم ينصفه من قبل.

وهكذا يبدأ يحلم كثيراً ويتخيل بل يتكلم مع من يتصور أنهم يظهرون له، وضمن هذا تخرج له أخيراً، وهو وحيد في غرفة فندق، مَن اسمها (جنة) لتسأله عن (سعود) الذي تقوم بقتله في الرواية السابقة التي تبدأ الرواية الحالية بإشارة إليها. وحين تسمعه زوجته (أم خالد) يتكلم مع أحد وتأتي إليه لا تجد معه أحداً لأنه كما نعرف يكلم شبحاً لا وجود حقيقي له وهو (جنة). وأخيراً يقول لها إنه يتكلم مع شبح يخرج له، ليعني هذا بالضرورة اكتشاف الزوجة أنه في حال غير طبيعية، فترتعب وتطالبه بترك الفندق والذهاب إلى فندق آخر. ثم وهم على الشاطئ، يقول له صاحبه (علي): أنت تمشي وأنت نائم، ليؤكد هذا ما انكشف للزوجة. ولأن كل هذا يأتي من وعي وحِرفية، فإن الكاتب يكمّل هاتين الإشارتين إلى حالته غير الطبيعية بالخطوة الثالثة المهمة: تظهر له الجنية (زنغانة) وتطلب منه إنقاذ أختها الجنية (نائلة)، وإلا فإن (نائلة) ستلاحقه دائماً. فيستجيب لها، وينطلقان ليصلا تلة تطلب منه الدخول معها في فجوة فيها ليرى (نائلة) مقيدة إلى شجرة، ثم تقول لها (زنغانة) بأنهما يجب أن تخرجا قبل أن يراهما عمها وابن عمها. ثم يذهبون إل نهاية نفق ليجدا كبير الجن الوقور، وحين يسأل عن سبب وجود (ميهود) تقول (نائلة) لأنها تحبه، وحين يسأله إنْ كان يحب أن يعيش معهم يحتار بماذا يجيب. وفي فصل أخير، وتعبيراً عن أن البطل كان، في كل هذا، في حالة ما بين الحياة والموت، يفتح عينيه ليجد نفسه في مستشفى وكل العائلة حوله والطبيب يعتبر عودة وعيه معجزة، ليتساءل هو في النهاية وقد وعى أنه يستيقظ من (غيبوبة): "هل أنا الذي رويتُ حياتي؟، أم أن هذه هي حياةُ إنسان عاشَ في زمنٍ شقيّ، وتداخَلت شخصيتهُ بشخصيَّتي؟! قد يبدو الأمرُ كذلك!."- الرواية، ص 279. وفي كل هذا، وإذ يقدم الكاتب (ميهود)، وعلى امتداد الرواية، بين حالين أو وضعين أو وعيين أو لماذا لا نقول عالمين؟، فإن بطله يحقق الخلاص من هذا التأرجح الذي لا يمكن لأنسان أن يُسعد به. ولم يكن مثل هذا الخلاص ليتحقق له، كما لا يمكن أن يتحقق لأي إنسان في وضعه، بدون الإرادة النابعة من الداخل الإنساني.

من أسئلة العلاقة بين النّقد والشّعر



بقلم:
د. حاتم الفطناسي

ما العلاقة بين النّقد والشّعر؟ وماذا ينتظر كلّ منهما من الطّرف الآخر؟

لا شكّ أنّ تاريخ النّقد الأدبيّ انبثق في بدايته، من مرحلة التّعبير الشّفويّ وإطلاق أحكام القيمة ثمّ تطوّر إلى بحث "عن وسائل نصّية وخارج نصّية لتعزيز وصف النّصوص أو تأكيد مدلولاتها وقيمها الجماليّة". ولا شكّ، أيضا، أنّ أحكام الذّوق والانطباعات الشخصيّة محكومة بالذّاتيّات والمعارف الشخصيّة وعناصر أخرى صعبة التّعيين، فكان من الطّبيعيّ أن يتطوّر البحث النّقدي في البحث عن "المبرّرات المنطقيّة والحجاجيّةargumentatives لتأكيد هذه الظّاهرة أو تفسيرها".

ويؤكّد النقّاد أنّ أهمّ أهداف الدّراسة النّقديّة:

• فهم الظّاهرة الأدبيّة المدروسة واستيعاب عناصرها المسؤولة عن جماليّتها أو عدم جماليّتها.

• محاولة الكشف عن الدّلالات الظّاهرة والخفيّة، لإغناء النصّ وإقامة حوار مُثمر مع بنياته الدّالّة.

• إقناع المتقبّل والمتابع لتقييم الأدب بأنّ ما توصّل إليه النّاقد من أحكام ودلالات مُقنِع لا تعسّف فيه.

لكنّ ذلك لا يمكن بحال من الأحوال أن يُقصي الذّوق، فهو لا شكّ كامن خلال العمليّة النّقديّة، وإن حاول التّخفّي أو التّقنّع بالموضوعيّة لكنّه لا ينهض بوظيفة التّحليل والاستقراء والرّبط والتّفكيك والإقناع. لقد أصبح المشتغل بالدّرس النّقدي اليوم أمام تراكم معرفيّ هائل له علاقة بالعلوم الإنسانيّة والعلوم الدّقيقة، أيضا، فأصبح لزاما عليه أن يستثمر أدواتها وتقنياتها في المنهج النّقديّ كلّما أفادته أو جعلت "آلتَهُ" أكثر مَضاء. أمّا الأسئلة التي يسعى النّاقد إلى الإجابة عنها، فيحدّدها د. حميد لحمداني في:

• ما هي طبيعة الأدب؟ وما هي الخصوصيّات التي تميّزه عن الفنون والإنتاجات الفكريّة المغايرة؟

• ما هي نوعيّة علاقته بمنتجه أي المبدع وبالوسط الاجتماعي والبيئي والحضاري؟

• ما هي وظيفة الأدب ضمن وظائف النّشاط الإنساني عموما؟

• ما هي القيم والحاجات الجماليّة المُعبَّر عنها في نصوص أدبيّة بعينها بالنّسبة إلى وسط اجتماعيّ وثقافيّ معيّن ومرحلة تاريخيّة محدّدة؟

ولن يكون ذلك ممكنا إلاّ باعتماد منهج يتخيّره النّاقد إيمانا بجدواه أو نجاعته، أي بطريقة معيّنة، لكن "كثيرا ما يقع الخلط لدى المهتمّين بالدّارسات الأدبيّة بين مفهوم المنهج méthode ومفهوم الطّريقة modalité التي تُتّبع في التّحليل، فالمنهج هو حصول الرّؤية المنسجمة... أمّا طرائق التّحليل فهي الخُطوات التي يتّبعها النّاقد في دراسة نصّ معيّن، وهذه الخطوات بعضها يفرضه المنهج المتّبع والبعضُ الآخر يفرضه النّوع الأدبيّ والبعض الأخير يفرضه مزاج النّاقد وفكره".

لكنّ خصوصيّة النصّ، لا شكّ، تفرض تعديلا للمنهج، أو إضافة إليه. ففي نقد الشّعر يحتاج النّاقد إلى الاهتمام بالموسيقى الشّعريّة والصّور واللّوحات، وهو ما قد لا يحتاجه في نقد النصّ الرّوائيّ مثلا. ولا شكّ أنّ التطوّر الذي شهده الفكر النّقدي الأدبي الحديث كان نتيجة الانفتاح على مسارات التطوّر الذي حصل في المناهج والنظريّات الأدبيّة المعاصرة بفضل التّرجمات وإتقان اللّغات والاطّلاع على الثّقافات ممّا ساعد على تمثّل الوجوه المختلفة للأدب ويُمكن حصرها في ثلاثة:

• الوجه الذّاتي: وهو الذي يجعل بعض المناهج تهتمّ في المقام الأوّل بالبعد البيوغرافي في التّحليل الأدبيّ وبمظاهر حضور الذّات المبدعة في النّصوص.

• الوجه النصّي: وتعتمده كلّ المناهج التي تهتمّ بالبنية والمنطق الدّاخليّ للنّصوص الأدبيّة. فضلا عن الاهتمام بتقنيات التّعبير

ووسائله وبناء الصّور والأخيلة.

• الوجه الخارجي: وتتخصّص به كلّ المناهج التي تَرْصُد العلاقةَ بين النّصوص والحياة الاجتماعيّة والمؤثّرات الثّقافيّة والأيديولوجيّة والتّاريخيّة.

ولئن مثّلت هذه الوجوه أو المجالات محاضن ترتدُّ إليها مختلف المناهج فتتحدّد بمدى التزامها بها، فإنّ أهمّ المحدّدات الايبستمولوجيّة الضمنيّة التي تُقَيَّم بها هذه المناهج كامنة، في نظر د. حميد لحمداني في جملة من الشّروط نلخّصها في:

• مدى وضوح النظريّة أو المنهج النّقدي، أي هل يتحقّق فيهما شرط التّماسك في الرّؤية والتّرابط المنطقيّ بين العناصر وعدم الوقوع في تناقضات بنيويّة داخليّة.

• ما هو مقدار استيعاب المنهج لمعظم العناصر المدروسة في الظّاهرة الأدبيّة؟

• هل يتحقّق شرط دقّة صياغة المصطلحات التي تُؤطّر المنهج في مستواه النّظريّ؟

• مدى قابليّة النّموذج المنهجيّ للتّطبيق على نصوص متعدّدة وفي مراحل زمنيّة متعاقبة وفي حقول ثقافيّة متنوّعة.

• مدى قابليّة إعادة النّظر في النّموذج المنهجي ذاته وتطويره في ضوء المعطيات المعرفيّة الجديدة.

• ما هو مقدار استفادة المنهج في منجزات العلوم الإنسانيّة كاللّسانيّات والمنطق والفلسفة والتّاريخ وعلم النّفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا وعلم التّأويل وعلوم الوراثة والأجنّة وغيرها...

إنّها شروط يكتسبُ بها المنهج، متى ما استجاب لها، "مَضاءً" و"نجاعة" في فكّ "الشّفرات" وفي كشف تخلّق المعنى وصناعة الدّلالات.

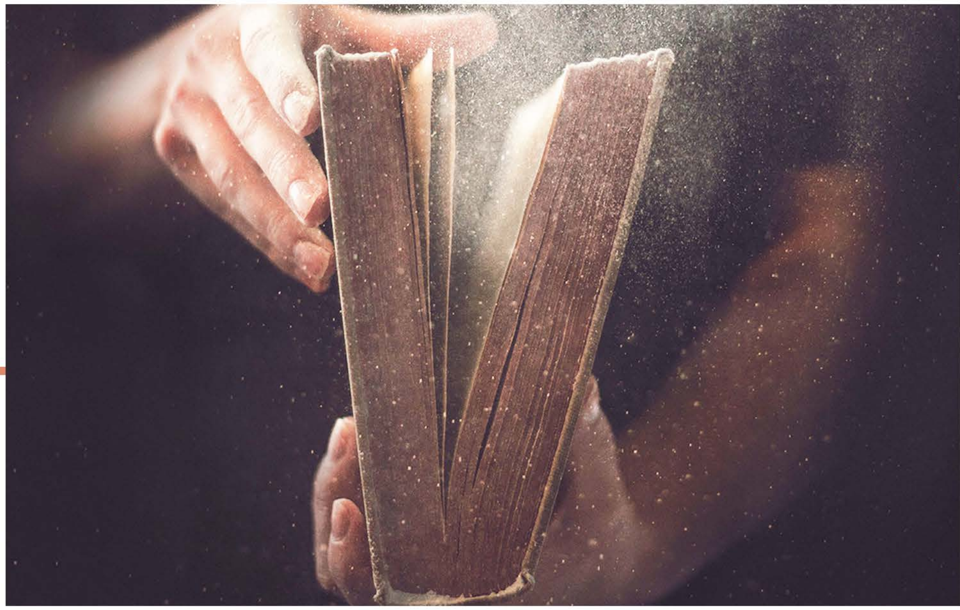
ومهما يكن من تعدّد المناهج النّقديّة وتراكمها، فإنّها تشترك في الاهتمام بالظّاهرة الأدبيّة وإن كان كلّ منهج ينحازُ إلى الجانب الذي يعنيه، ممّا يجعل سؤال الأفضليّة سؤالا مغلوطا ساذجا، ينحسر لفائدة سؤالَيْن اثنين آخرين أيُّ المناهج أكثر قدرة على كشف المعنى وكيف تمكّنت "استراتيجيّة البناء والأداء من تشريك القارئ المتقبّل في بناء هذا المعنى.

لأنّ سؤال المعنى "هو ببساطة وجرْيا على المشهور، سؤال الوجود رافق الإنسان على مدى الدّهر، عنه تولّدت خبرتُه وغَمَره خوْفُه ومنه أتته الرّغبة في البقاء والإصرار على مواجهة ما لا يعلم بالانسجام مع ما أمكنه، مع محيطه وتاريخه، وتحْويطا لنفسه وتعلّقا ببقائه، بنى تصوّراته وعوالمه الرّمزيّة مذهبا في البحث عن التّوازن بين العوالم المُعطاة والعوالم المشتهاة... فكان من لوازم وجوده أن يقرأ ويكتشف المعنى".

وليس ثمّة كالإبداع، كالفنّ، مثارا للجدل والتّباين في المقاربات لمفهومه وبنيته وهيآت تكوّنه ومسارب الدّلالة فيه، ومقاصده. وليس ثمّة كالشّعر، في الفنّ، مجالا لاختلاف الرّؤى وتغيّر الفهم بتغيّر آلة الفهم والتّشريح أي آلة النّقد، بدءا من تشبيه الشّعر، قديما، بالكيمياء، كناية عن "زئبقيّة ماهيته وخفاء مصادره وتنوّع مكوّناته واختلاف ينابيعه ومُلْهِماتِه، مرورا بكلّ مراحل السّعي إلى "علْمَنَته"، وإن تأبّى عن أن يكون علما دقيقا.

ولعلّ "النمطيّة" التي أصبحت عليها الدّراسات النّقديّة بـ"واحديّة" الآلة و"ميكانيكيّة المنهج" وتشابه النّتائج وما صاحبها من نتائج عكسيّة جعلت "طبقات" النّصوص طبقة واحدة، حتّى إنّك متى أجريت المنهج على نصّ معيّن ثمّ أعدت إجراءه على نصّ آخر، اختلطت الأمور تقريظا أو تبخيسا وخبا ذلك الإيهامُ بـ "الموضوعيّة" و"تناسخت" التّحاليل والنّقود كما تتناسخ النّصوص التي ترفع شعار الحداثة.

لقد بشّرت الحداثة أو الكتابة الحديثة بتوسيع دائم لبُعد بين الشّعر والنّثر من جهة، وبين الشّعر والواقع من جهة ثانية. تسعى



إلى تحقيق "إنشائيّتها" بكسر عمود المرجعيّة وتأسيس سياق جديد يكادُ يفارق كلّيا السّياق الاجتماعي الثّقافي السّائد. انسجاما مع التصوّر الانقلابي الذي تؤمن به الحداثة وتمارسه بكثافة تجسيدا لرغبة الرّفض والتّجاوز والتحرّر. وكلّما زاد مدى البعد، ازدادت صعوبة القراءة واشتدّ الغموض في غياب أكثر القرائن الخارجيّة، بل حتّى القرائن الدّاخليّة التي ينهار أغلبُها في تركيب معقّد وبنية "هارمونيّة" متداخلة.

لم تأت الحداثة دعـوةً إلى القراءة المفتوحة على أفق دلالي وحسب، إلاّ بعد مسارٍ تاريخيّ كان الأدب يقوم فيه، كتابةً وقراءةً، على ثبات المعنى الواحد الذي يجتهد المبدعُ في تصويره وتبليغه مثلما يُحسن المتلقّي فهمَه والتأثّر به. كلّ منهما- على هذا النّحو- يخضع للشّرط الحضاري الذي أفرزه ويعمل على تثبيت العالم الذي يرعاه ويوجّهه.

فإذا كان الالتقاء بين القارئ والمبدع في القديم قاعدة، فإنّ الهوّة الشّاسعة في الإطار المرجعيّ الحديث بين طرفي عمليّة الإبداع، تجعل القراءة عملا شاقّا، ممارسةً صعبةً من الدّرجة الأولى.

فالحداثة تفجير لقاعدة الثّبات، تحطيم للسّائد، قلْب لنظام الأشياء، خرق للمسار الثّقافي والاجتماعي، أسئلة جوهريّة، انفجار معرفيّ، أسئلة لا تروم جوابا، تذويب للحلم والأسطورة، مجال كثيف من الرّؤى والتّجارب.

نتيجة هذا الالتباس وهذه الصعوبة وهذا التّكثيف والتنوّع، تعدّدت مناهج النّقد أو لنقل مناهج القراءة، بعضها ذو بعد اجتماعي والآخـر ذو خصائص نفسيّة، فكانت البحوث حول سيكولوجيّة الإبداع ومختلف إنجازات علم النّفس في مجال قراءة النصّ الشّعري، كانت هذه المدارس رحلة ابيستمولوجيّة للقراءة، انصرف النقّادُ مرّة إلى دراسة الشّعر وسياقاته الاجتماعيّة (نظريّة المحاكاة الرّومانسيّة والبنيويّة)، وانصرفوا مرّة أخرى إلى الاحتفال بمعالجة القارئ لهذا النصّ. ومن جماليّات الإبداع إلى جماليّات التلقّي، أو من مرحلة قراءة النّشأة إلى مرحلة قراءة التقبّل، حسب رؤية الدّكتور حسين الواد.

تظلّ الأعمال الخاصّة بالقارئ والقراءة قليلة، تكاد تنعدم في النّقد العربي الحديث الذي انشغل كثيرا بالنصّ وصاحبه وأهمل الطّرف الآخر الذي تظلّ بغيابه العمليّة الأدبيّة ناقصة. ويبقى دونه النصّ موجودا بالقوّة لا بالفعل.

كانت أيضا في ظلّ العلوم الحديثة نظريّة التّخاطب، الباثّ، الخطاب، المتقبّل، وقد أفادت النّقد الأدبيّ في معالجة خصوصيّة الخطاب الأدبي، بما هو نصّ مفتوح يستدعي التّأويل المتعدّد، مثلما تطوّر مفهوم القراءة الذي غدا بمثابة قراءة الفلاسفة للوجود، التي تتأسّس على معرفة معقّدة وخبرة حيّة. فكان مفهوم "التّشريح" عبر أسئلة أساسيّة. وكانت جماليّة التقبّل (ياوس) التي تعتمد على مفهوم (أفق الانتظار) الذي يتمثّل في الاستعداد الثّقافي والفنّي للقارئ لحظة القراءة وللأديب لحظة الكتابة. وتكمن الخاصّية الأدبيّة للأعمال الأدبيّة في عدم إرضائها أفقَ الانتظار وإحداث الخيبات الدّائمة لتوقّعات القرّاء.

هكذا ومهما تعدّدت الخطابات النقديّة في منطلقاتها ومناهجها وآلتها الإجرائيّة وخلفيّاتها، فإنّ موضوعاتها، أي الشّعر يبقى نشاطا جماليّات ثقافيّا نوعيّا يستلزم قارئا نوعيّا له قدْرٌ ضروريّ من الاستعداد الجمالي والثّقافي الذي يُمكّنه من ولوج عالَم النصّ بما في ذلك امتلاك ذائقة جماليّة متطوّرة.

هكذا يتضاعفُ شرط القراءة في الشّعر الحديث ليصبح مهمّة صعبة، فالقارئ كما يرى حازم القرطاجنّي "بعد أن تغيب عنه أسرار الكلام وبدائعه، نجده يَصْرِف النّقص إلى الشّعر بدعوى أنّه مُبْهَم، والنّقص في الحقيقة راجع إليه، موجود فيه".

لذلك ارتدّت كثير من المحاولات على أعقابها وأقرّت بأنّ الشّعر استعارة كونيّة دوّارة، هي السّبيل إلى الإعلان عن الوجود بما هو موجود، عن عالَم الذّات، حميما، مدهشا، للتّعبير عن حالة أو فكرة أو انطباع أو حيرة أو وحدة أو غربة أو شكوى أو حبور، فرموزه تساعدُ على التجلّي من ناحية، وعلى الاحتجاب من ناحية أخرى، بابٌ يُفْتَحُ ويُغْلَق، يصرّح بقدر ما يُكتّمُ، يفتح باب التّأويلات مُشْرَعًا، ولا ينفكّ مشدودا إلى وجهين" "النّافع" و"الجميل"، يُغلِّب أحدُهما على الآخر، في تراوح عجيب كثيرا ما يرتبط بالظّرفيّة التّاريخيّة والسّياق الحضاريّ.

كلّ ذلك يشرّع للباحث أن يقرن الشّعر بالسّؤال، بما هو سبيل لـ "تظهير" الفكر وتخليق الفنّ. وما هو الشّعر إن لم يكن في جوهره فكرا ورؤية بل ما هو النّقد إن لم يكن كذلك فكرا؟ سؤال الشّعر جمع في صيغة المفرد، لم يقرّ عليه قرار، سؤال متجدّد يغيّر إهابه ويتراوح بين القدامة والحداثة، وهي مشكلة أخرى، يتعسّر بها الوجودُ العربيّ فنّا وإبداعا ومجتمعا وتفكيرا، بما تثيره من ردود ومواقف، من مُردِّدٍ لمقولاتها، إلى متأمّل في إحداثيّاتها ناقدٍ لمآزقها، مفكّك لأنواعها، ناظر إلى الرّحم التي تتخلّق فيها، مفرّق بين حداثة وأخرى، مؤمن أنّنا إزاء "حداثات"، وصولا إلى مَنْ وقع في الوهم، وهم الحداثة، انتهاء بمن يؤمن أنّ الحداثة، في مفهومها الأدقّ، إنّما هي حداثة الاختلاف، هي تضايف الأشكال والرّؤى تجاورها وتحاورها، علامة على الحياة والحركة بعيدا عن كلّ دغمائيّة، بعيدا عن "أيديولوجيا الحداثة".

هكذا تتعدّد أسئلة الشّعر وتتعدّد، بالاستتباع، أسئلة النّقد، تحتفي بها، تصدر عنها، تقولها، تترصّد حالاتها ممّا يجعلنا نجزم أنّ السّؤال هو "المفتاح التّأويلي" الأجدر أو الأكثر أهليّة لدراسة "الظّاهرة الشّعريّة" و"الظّاهرة النّقديّة" ومختلف العلاقات المنتسجة بينها.

تتعدّد الأسئلة وتتكاثر "سَقَطات" المناهج النّقديّة أو "زلّاتها"، وتنتصب وسائط بين المُبدع والقارئ، همّشت جهد القراءة ورسمته في دائرة ما يسمح به النصّ "وارتبطت قدرةُ القارئ بما تفتحُ القراءةُ من آفاق تبقى مهما شطّت في دائرة النصّ، إذ القارئ في هذا العُرْف لا يبتدع شيئا ولا يكتشف شيئا، وإنّما يقع على المخبوء، ويفجّر الإمكان ويبني تأولا يُردّ في كلّ حال إلى النصّ المُنطَلَق". ولا يعني هذا النّقدُ للنّقدِ، إنكارا لما قدّمته هذه المناهج ولا استنقاصا من عظيم فائدتها وضرورة اشتغالها، بقدر ما يسعى إلى التّجريب، وهي مقولة من جوهر الحداثة، تجريب مدخل آخر للنصّ الشّعريّ الحديث، خاصّة، أو محاولة صناعة "مفتاح آخر" قد يكون مشتقّا من جهاز آخر قد يكون الجهاز الفلسفيّ.

في هذا السّياق نُدعّم هذا الاحتمال أو هذا الاقتراح بما قاله د.حمّادي صمّود في تقديمه لكتاب د. النّاصر العجيمي: "لا مانع في رأينا أن يختار المؤوّلُ في تأويل ما اعتبره نصّا شعريّا جهازا فلسفيّا".

ولعلّ التّأمّل في ثالوث العمليّة الإبداعيّة الباثّ المبدع- النصّ المُبدَع- المتقبّل للإبداع، منطلق لنا للتّساؤل: هل بالإمكان اقتراح مقاربة أخرى، لا تقصي المقاربة النّقديّة بل ترْفُدُها أو تغذوها بإمكانات أخرى قد تساهم في كشف اللّعبة وتنحو بنا من النّقد، وهو حُكْم معياريّ، إلى القراءة وفيها كثير من الحرّية أو لعلها تُتيح الكثيرَ من الحرّية.

الكاتب داخل النص الأدبي

بقلم:
سهام جاسم
قطر

عندما كنت أقرأ لبعض الأدباء العالميين استرعى انتباهي حرصهم على وجود شخصية الكاتب في أعمالهم الأدبية، وكلّ كاتب اتخذّ لكاتبه في القصة مرحلةً من مراحل نضج الموهبة لديه، وبالتالي نضج الفكرة والأسلوب، ومن ثمّ النص الأدبي..

إذ كان هنالك دائماً ذلك الكاتب وتلك الكتابة التي تعيش بعمق في أدبهم، وكانت هنالك رؤية خاصة لدى كلٍّ منهم لذلك الكاتب بل وإبداعٌ في تصوير مرحلة ماقبل الكتابة، وأثنائها، ورصد لتفاعل القُرّاء معها، ثم ينطلق رأي الكاتب في النص ليقرر بحزم، الحكم النهائي على النص الأدبي وكاتبه الذي ابتدعه..

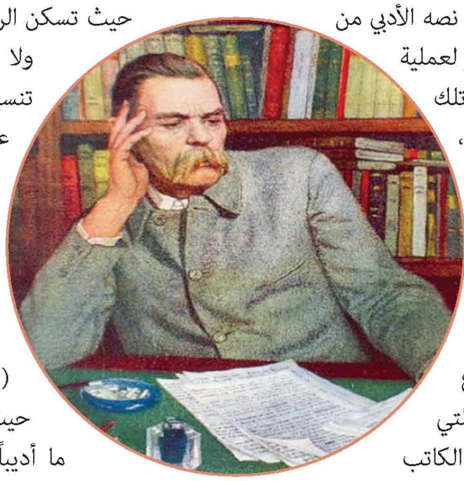
لقد تولى أكثر من كاتب مهمة الكتابة في نصه الأدبي من داخل نصٍ أدبي آخر حيث يقوم بمهمة المُفسر لعملية إبداع الكلمة حين تصف شعور كاتبٍ ما أو تلك المرحلة التي يعيشها الكاتب قبل ابتداع نصه، إذ نجدها تحظى بعناية الكثير من الكُتّاب في نصوصهم في محاولةٍ منهم لمعرفة ماهية تلك الفترة الزمنية التي تسبق عملية الكتابة وكأنّها عتبةٌ غير مرئية من عتبات النص، تفسر مرحلة الداعي والباعث النفسي الحقيقي الذي يدفع الكاتب نحو الإبداع الأدبي، ويُحمِل تلك المرحلة كلّ تساؤلاته التي تدور حول الكلمة ويناقشها مع شخصية الكاتب المُتخيلة التي اختارها بدقة لتكون في نصه الأدبي، ولنزيد الأمر وضوحاً..

لنقرأ معاً شيئاً من قصة الكاتب البرازيلي ماشادو دي أسيس 1839م (الكاهن وميتافيزيقيا الأسلوب) حيث تحكي قصة كاهن طُلِب منه أن يكتبَ موعظةً ما فتقبل الأمر على مضضٍ منه، وطفق الكاتب يصف تلك المرحلة الصعبة حين تكون الكلمات مطلوبة منه لا هو من سعى في طلبها، يقول ماشادو:

(أيّها القارئ المحبوب. أمعن النظر، فذلك رأس كاهن.لنا أنْ نختار واحداً من نصفي المخ، ولكن دعونا نذهب إلى هذا، فهنا تولد الأسماء. أما الصفات فتولد في نصف المخ الأيسر.اهتديتُ بنفسي إلى هذا الاكتشاف ...).

إذ يُحاول الكاتب هنا أن يجعل للكلمات مكاناً في المخ حسب تصنيفها ثم ينتقل، لمتابعتها من دربٍ آخر، يقول ماشادو :

(إذ ننتقل من الوعي إلى اللاوعي، حيث تجري الصياغة المرتبكة للأفكار، حيث تنام وتغفو الذكريات . هنا تتقافز الحياة بلا أشكال، فالبذور والبقايا، الأسس والرواسب... إنّها العُليّة مترامية الأطراف حيث تسكن الروح).

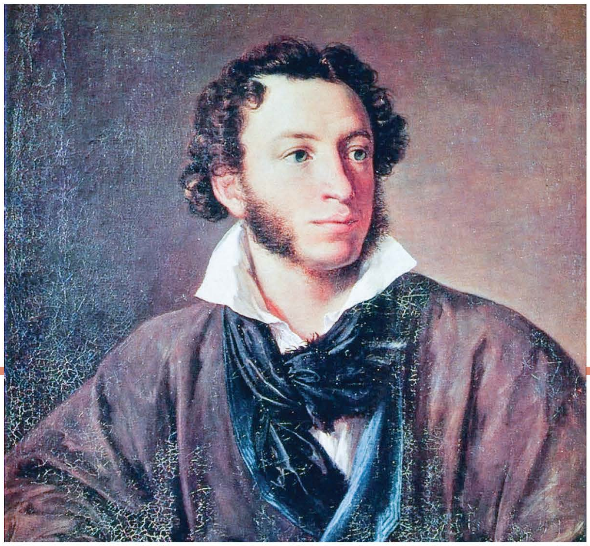

مكسيم غوركي

ولا يكتفي الكاتب بتتبع الكلمات ومحاولة تنسيقها وتأليفها في ذهن الكاتب قبل أنْ تحُطَ على السطر، بل يتتبع حال انتقالها في مرحلة الاستدعاء من الوعي إلى اللاوعي وارتباك صياغتها أمام مشاهد الحياة التي بلور مواضعها الزمن ..

ودعنا ننتقل من الصورة التي رسمها ماشادو لما يرى عليه عملية الكتابة إلى قصة (تاريخ قرية غوريوخينو) لألكسندر بوشكين حيث البطل القروي كان يتمنى أن يُصبح يوماً ما أديباً بل ويحسد الأدبـاء على موهبة الكتابة، ليأخذنا في منولوج داخلي حول الكتابة لذلك الذي أراد أن يكون أديباً، اقرأ معي شيئاً مما دار بينه وبين نفسه حولها :

(قررتُ أنْ أكتبَ خواطر متفرقة أُدونها كما ترِد في خاطري، من دون ترابط أو ترتيب . ظلَّ رأسي، لسوء الحظ، خالياً من الأفكار، ولم أستطعْ في خلال يومين كاملين من التفكير أنْ أُدوِّن شيئاً)

إنّ مرحلة ماقبل الكتابة مرحلة تتملكها الحيرة، إذ نجد أنْ الكُتّاب على اختلاف خبراتهم وتفاوت قُدراتهم،يواجهون تلك اللحظات الخالية



بوشكين



تشيخوف

التي تأتي فيها الكلمات متفرقة حيث يصعب استيضاح الفكرة، بينما هنالك شعورٌ قوي يُلح على صاحبه بالكتابة، كلُّ ذلك أمر لابدّ منه لدى الجميع، وذلك ما يتمّ تصوير الكاتب عليه لدى أكثر من أديب..

وفي هذا الشأن يقول وليم فوكنر : " الأمر الأول، هو أن يقع الكاتب تحت سلطان الكتابة، ينبغي أن يكون مُجبراً على الكتابة دون أن يدري لماذا، وأحياناً قد يرغب في التملّص من هذا العمل إلا أنّه يجد نفسه مكرهاً عليه ".

وعندما نقرأ أنطون تشيخوف نجده في قصته القصيرة (فودفيل) يعرض لشخصية بطلٍ هزيل الموهبة، ولقُراء غير صادقين البتة، وكيف يُعزز أحدهما للآخر وجوده، بادعاء الفهم لما ليس هو أهلٌ له، إذ يقول له أحدهم :

(ممتاز! رائع!موهبة،موهبة تماماً! أو تعرف يا أخ؟ اترك الوظيفة ومارس الكتابة.الكتابة،الكتابة!من الدناءة أن يدفنَ المرء الموهبة في الأرض!

ليرد البطل بعد إلقائه على الحضور أحد نصوصه:

(أنا أشعر بموهبتي منذ وقتٍ بعيد! منذ الطفولة تقريباً...أنا أكتبُ بأسلوبٍ أدبي،وثمة ظرافة...أنا أعرف خشبة المسرح لأنني شاركت في مسرح الهواة منذ أنْ كنت في العاشرة...فماذا يجب أن يتوفر أيضاً؟ يجب العمل في هذا المضمار، وسيتحقق النجاح...بمَ أنا أسوأ من الآخرين؟).

هذه لقطة لداءٍ قديم ينتاب الساحات الثقافية سببه قُرّاء مدح ماينبغي ذمه، ومن مثل بطل تشيخوف الذي كتب سطراً وأعلن بعده عن موهبته الأدبية الأصيلة لقد كان كلّ ذلك نتيجة طبيعية لمدح ماينبغي ذمه...!

ولننظر الآن لرؤية مكسيم غوركي التي ترمي لتفاصيل أبعد ففي (غاية الأدب) وهي قصة تتحدث عن كاتب شاب مبتدئ أخذه الزهو بالثناء والمديح إلى أبعد مما ينبغي، فيدور بينه وبين أحد القُراء نقاش حول غاية الأدب أشبه بمحاكمة للكاتب وللكلمة يقول القارئ الغريب في أحد ردوده على الكاتب :

(إنّك توشك أنْ تقول : إنّ الحياة لاتعطي صوراً غير مانقدمها . لاتقل هذا لأنّه عذرٌ غير مقبول، وعارٌ على من له شرف موهبة الكتابة أنْ يعترفَ بعجزه أمام الحياة واستحالة الارتفاع والسمو بنفسه فوقها. إنّك إذا وضعت نفسك عند مستوى الحياة، وإذا عجز خيالك عن أن يخلق صُوراً غير التي تقدمها الحياة، صُوراً ضرورية لتعاليمك، فما فائدة عملك إذن، وكيف تبرر مهنتك ودعوتك ؟).

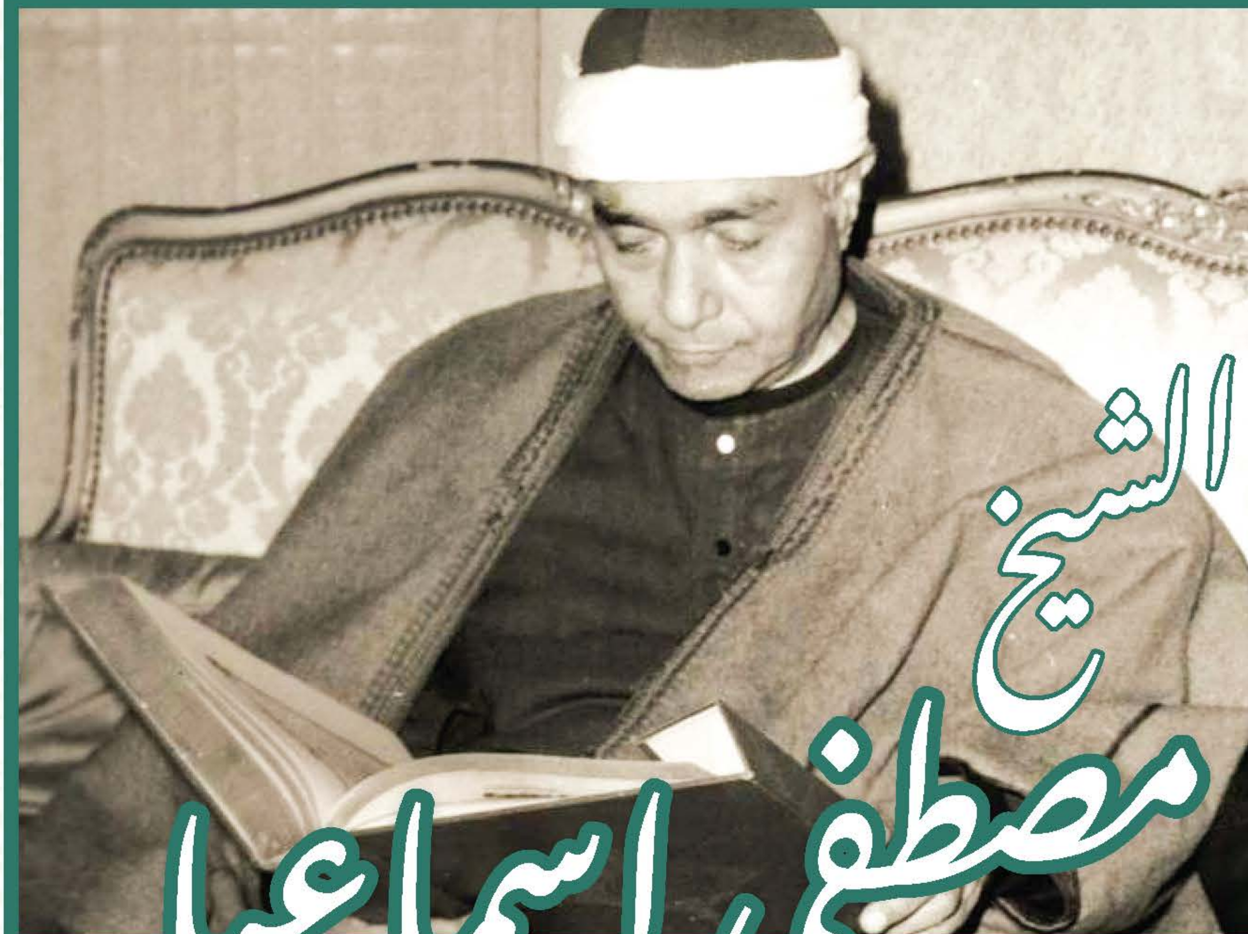
إنّ إحساس الكاتب بمختلف المشاعر الإنسانية بعمق وشفافية تفوق الآخرين لابدّ أنْ يبعث إلى ذهنه ذلك الخيال المبدع الخلاق الذي لايُتاح إلا للموهوبين بحق، فالكلمة إنْ كانت في متناول الجميع والخيال الجامح الذي ترسمه لو كان صورةً مرئية تمت مطالعتها من قبل جميع الناس وبالوضوح نفسه، إذن ماجدوى الكتابة ؟

يقول الكاتب روجيه غرينيه في كتابه قصر الكتب :

" على الأقل نكتب من أجل قارئٍ وهميّ، مثاليّ، نسخة عن الذات، ذاك الذي يُسميه ميشيل دي موزان الجمهور الداخلي ".

إنّ صورة القارئ الوهمي، وهذا الجمهور الداخلي المثالي يقتضي وجود كاتباً مثالي يعيشُ في ذهن كلّ أديب ويخلع عليه من صفات الكمال الأدبي والفني الشيء الكثير، إنّه كاتبٌ آخر يظنُّ أنّ وجوده في الحياة سينقذ الكلمة، وسيوقف سيلاً من هُراء بعض الكتب، ولكن هل صورة الكاتب المثالي هي نسخة عن الذات لدى الكاتب كما هو القارئ الوهمي ؟

لستُ أدري..!



الشيخ مصطفى اسماعيل وطلائع عصر التنوير

سامح محجوب

شاعر وإعلامي







في مـزاج مـصري خالص خـرج الشيخ مصطفى إسماعيل كأحد طلائع الموجة الثانية من رواد التنوير، الموجة التي أصّلت ما أسّسه الكبار الذين حرثوا الأرض المصرية في أواخر النصف الثاني من القرن التاسع عشر لتؤتي أكُلها في مطالع القرن العشرين، المطالع المباركة التى تنحصر بين أعوام 1890 وعام 1910 الأعـوام العشرون التى ولد فيها كل من شكّلوا الوعي المصري والعربي طيلة القرن المنصرم (القرن العشرين) الأعوام العشرون التى ولد فيها طه حسين والعقاد والرافعي وأم كلثوم وعبدالوهاب وسيد درويش ومصطفى مشرفه ولطفى السيد وأحمد أمين وحسين هيكل ونجيب ويوسف وهبي ومصطفى وعلي عبدالرازق ومحمد رفعت وعلي محمود والعبقري الفذ ابن السابع عشر من يونيو لعام 1905 مصطفى محمد المرسي إسماعيل الشهير بمصطفى إسماعيل ابن العام الذي رحل فيه رأس النهضة المصرية الإمام المجدد محمد عبده صاحب رسالة التوحيد، ولد إسماعيل في قرية (ميت غزال) إحدى أعمال مديرية الغربية آنذالك -مديرية الغربية وسط الدلتا - الجغرافيا الأكثر خصوبة وإنتاجًا للمفكرين والمبدعين الذين نعيش على أطلال أعمالهم وأفكارهم وفنهم حتى هذه اللحظة ،، في هذه الفترة الحركيّة فكرا وثقافة وفنا وسياسة كان ينادي الجميع - رغم تباين مشاربهم ومنابتهم وايدلوجياتهم ودينهم - بمصرية مصر وبقدرة أبنائها على تحديد بوصلتها وتشكيل وعيها ومن ثمَّ جدارتهم على إدارة مواردها التى ظلت لعقود طويلة نهبا للوافدين والمستعمرين من الإمبرياليات المتعاقبة على قيادة العالم.

لذا تشبثت هذه الموجة من المفكرين والمبدعين والسياسيين بمقولة مصرية مصر، المقولة التى تجلّت عمليا وروحيا في التفاف المصريين بكافة توجهاتهم حول ثورة 19 التى كانت ومازالت تاريخا مفصليا في حياة الأمة المصرية التى بدأ يستشري في دمها أقنوم الهوية، الأمة المصرية التي أجبرها المستعمرون والطامعون على التواري خلف هويات كثيرة لم تستطع أن تمحو -رغم المسافات الزمنية







المؤبدة -المزاج المصري.

في هذا المناخ المصري الهوى والهوية وتحت سلطة هذا المزاج الآسر كانت كل الجبهات تعمل -تقريبا - في وقت واحد، فسيد درويش يخلِّص الموسيقى من التركيك (أمان يا لالي أمان) ويجبرها على النزول من بلكونات الباشاوات الأتراك والمصريين إلى شوارع القاهرة حيث البسطاء من العمال والفلاحين والثوار، كذلك كان يفعل عبدالوهاب وأم كلثوم وزكريا أحمد والقصبجي والسنباطي في الغناء، ومحمود مختار في نحته لوجوه المصريين، في الوقت نفسه كان محمد حسين هيكل يكتب أول رواية مصرية ، ومحمد بيومي يخرج أول فيلم مصري، وطه حسين يلقي بأحجاره الثقيلة في بحيرة ما ساد واستقر من الفقه والأدب والتاريخ والأفكار، ومحمد أبوزُهرة وأمين الخولي وعبدالحميد بخيت وعبدالله دراز و عبدالمتعال الصعيدي يقفون بالمرصاد للجامدين والمقلدين من مشايخ الأزهر الشريف، بينما كان السنهوري العظيم يدستر لمصر وللوطن العربي النصوص والقوانين المنظمة لدول آخذة في النهوض والحداثة، كل شيء إذًا كان مهيئا لسطوع نجم جديد ومختلف في دولة التلاوة التي كان يتربع على عرشها آنذاك المشايخ الذين زاوجوا بين قراءة القرآن والغناء والعزف على الآلات الموسيقية المختلفة من أمثال: علي محمود، طه الفشني، درويش الحريري، محمد الفيوم، محمد رفعت، كامل يوسف البهتيمي، عبدالسميع بيومي وغيرهم من الكبار الذين حرثوا الأرض وعبَّدوا المقامات أمام الفتى الريفي النابه مصطفى اسماعيل القارئ الاستثنائي الذي استطاع بموهبته الفطرية أن يرتفع بالذائقة الجمعية لمستمعي القرآن إلى آفاق لم تعرفها ولم تألفها من قبل، وهو الشيخ الذي تجمع كل المصادر - بما فيها ابنه المهندس عاطف مصطفى إسماعيل - أن الشيخ لم يتلق أي تعليم نظامي يخص الموسيقي ورغم ذلك كان عارفًا بالمقامات الموسيقية بشكل أذهل كل من







سمعه من الموسيقيين الكبار حتى أن محمد عبدالوهاب وهو من هو فى عالم الموسيقى كان يقتفي أثره لينهل من قدرته الخاصة جدا فى تطويع المقامات الموسيقية فى مسارات جديدة بصوته المعجز على الإدراك والفهم، كان عبدالوهاب مستمعا شغوفا بقدرة إسماعيل الاستثنائية فى الخروج من مقام إلى مقام ببراعة وإتقان من يعرف ويفكر ويطور معارفه حتى أنه كان يتمثل طريقته الفريدة فى الأداء فى بعض أغانيه، وحدث أن السنباطي سأل عبدالوهاب بعدما سمعه يغني قصيدة (أخي جاوز الظالمون المدى) كيف تغني لفظة (أخي) بهذه الطريقة الغريبة فى الأداء الغنائي فقال له عبدالوهاب: " لطشتها " من مصطفى إسماعيل... مصطفى إسماعيل الذي أُطلق عليه (قارئ جواب الجواب) والجواب فى الموسيقى معناه أن يصل المؤدي إلى أعلى تردد فى الطبقات والنغمات الصوتية التي يكون ترددها أو مجالها الموسيقي فى أعلى نهايات سمع الأذن البشرية وجواب الجواب هو أدنى من الجواب وأعلى من القرار بقليل وذلك يتطلب مقدرة خاصة جدا على التحكم فى طبقات الصوت وهذا ماكان يفعله الشيخ ببراعة وإعجاز مازال محل دراسة لمحللي الأداء.

مصطفى إسماعيل الذي - لابد وهو يقرأ - لابد أن تتمثل القرآن أحكامًا وحوادث وشخوصا ، لابد أن ترى كم كان سيدنا يوسف مخلوقا إلهيا جميلا وكريما، وأن تشم رغبة زوجة العزيز وتسمع حيرتها ولوعتها وهي المدلهة فى حب من اتخذته ابنًا ثم حبيبا، لابد







أن ترى غيرة أخوة يوسف وحزن وحسرة أبيه يعقوب وانبهار ودهشة النسوة اللائي رُحن يقطعن أيديهن في حضرة وجلال الجمال الرباني، أنت إذًا في حضرة مصطفى إسماعيل الذي لا تنتهي عجائبه، مصطفى إسماعيل الذي كان يقتفي أثره قبائل من المريدين والمحبين، مصطفى إسماعيل الذي كانت تشعله كلمة الله من مستمع فقير يبكي خشية واعتبارًا من جلال وجمال آيات الذكر الحكيم، مصطفى إسماعيل الذي قيل عنه أنه يتحول في الساعة الثانية من القراءة - خاصة وسط الجموع الغفيرة من الناس - إلى كائن خرافي يجوب سماوات وأراضين لم تطأها قدم ولم تعرفها قواعد وكتب حتى أنه كان يضيق ذرعًا بالقراءة داخل ستوديو الإذاعة ويراه سجنًا لصوته حتي أنه كان يجهر بذلك للمقربين منه قائلا: طول ما أنا أمام هذه الحَدِيدة (ميكروفون الإذاعـة) لن أجيد القراءة، أنا مصطفى إسماعيل فقط بين الناس.

ذاع صيت إسماعيل في سن مبكرة جدًا حتى أنه أنفق أول أجر حصل عليه في (ركوب المراجيح) خوفًا من أبيه وأسرته الثرية التي كانت ترى أن التكسب من القرآن عيب، وهذا ما جعله طيلة حياته مستغنيا قنوعًا لا يحدد أجرًا لقراءته ولا يبحث عن حظوة صاحب سلطة أو جاه حتى أنه كان آخر من انضم إلى نقابة القراء في جيله وآخر من قرأ في الإذاعة وبدون أن يَمْثُل أمام لجنة اختبار وذلك

عندما قـاده حظه إلى مسجد الإمـام الحسين في إحدى المناسبات الدينية الكبيرة وكان مقررا أن يقرأ فيها القارئ عبدالفتاح الشعشاعي الذي تغيّب وقرأ مكانه مصطفى إسماعيل وكانت الإذاعة المصرية تنقل الحفل على الهواء مباشرة، فكان أن وصل صوت إسماعيل إلى كل بقاع العالم العربي والإسلامي حيث كانت الإذاعـة لمصرية آنـذاك صاحبة الصوت الأعلى جماهيرية وتأثيرا.

ويصحو إسماعيل على استدعاء عاجل له من محافظ الغربية الذي أخذه بنفسه لجلالة الملك فاروق الذي سمعه في الإذاعة ليصبح قارئ القصر الأول ويحصل على البكوية حيث كان يثني عليه الملك فاروق بعد كل قراءة









قائلا: أحسنت مصطفى بيه، وهذا معناه أنه أصبح من البكوات وهذه درجة اجتماعية كان يمنحها الملك فقط وكان يترتب عليه مجموعة الإجراءات الإجتماعية قربًا وبعدًا من الأسرة الحاكمة.

ومن يومها لم يخرج إسماعيل من قصر الحاكم الملكي أو الجمهوري حيث اتخذه فيما بعد قارئا الرئيس محمد نجيب والرئيس جمال عبدالناصر الذي منحه وسام الجمهورية والرئيس السادات الذي كان يحبه ويقلده فى طريقة القراءة حتى أنه كان يذهب معه فى معظم زياراته الخارجية وكان أن ذهب معه فى زيارته الشهيرة للقدس عام 1977 وقرأ الشيخ القرآن وتجلى فى المسجد الأقصى.

هكذا كان ومازال صوت مصطفى إسماعيل سفيرًا فوق العادة ذهب به الشيخ إلى أقصى بقاع الأرض ومازال الصوت يصل بدون جسد صاحبه - الذي فارقنا فى الثاني والعشرين من ديسمبر لعام 1978 - إلى كل الدنيا معلنا عن مقدرة استثنائية وفذة لم يتجاوزها قارئ حتى هذه اللحظة .



يكتب: د. آمنة بلعلى *

زحام الأنساق في رواية «أنا وحاييم» للحبيب السايح

تضعنا رواية "أنا وحاييم" أمام إشكالية قرائية، تربك كثيرا عاداتنا القرائية، على الرغم من أن موضوع المهمّش اليهودي، تم التطرق إليه من قبل روائيين آخرين كرشيد بوجدرة وأمين الزاوي وحميد عبد القادر وغيرهم، الأمر الذي يضعنا، ومن خلال هذه الإشكالية القرائية، أمام إحراج تصنيفي، تسهم فيه، من جهة، طبيعة هذه التّيمة، التي يمكن إدراجها في إطار ما يتداول من مفاهيم، كاستعادة الذاكرة المضادة، أو إعادة كتابة التاريخ، والمسكوت عنه، وغيرها من المفاهيم التي ترتبط بالفكر ما بعد الحداثي، ومن جهة أخرى، يسهم فيه التردّد في تصنيفها ضمن نوع من الرّوايات التي انخرط أصحابها في مشروع عولمة الرواية، المرتبط بالثقافة المعولمة التي توجّه اختيارات الروائيين نحو هذا الموضوع أو ذاك استجابة للقيم العالمية الجديدة.

فهل أقنعنا الحبيب السايح في هذه الرواية بأنها قصة اليهودي حاييم الذي ولد في الجزائر وتعلّم وكبر ومات فيها، بل ضحّى من أجلها مثلما ضحّى بقية الجزائريين؟ وهل كان اختياره الكتابة في هذا الموضوع، كما صرّح بذلك، نابعا من قناعته بأن اليهود الجزائريين شكّلوا جزءا لا يتجزأ من مكونات البلد البشرية والتاريخية والثقافية" ومن ثم تصبح الرواية مجرد مرافعة عن اليهود الذين عاشوا في الجزائر وخرجوا منها طوعا أو كرها، والتي يمكن أن يعتبرها البعض جزءا من حقيقة عن كذبة كبيرة جدّا يروّج لها اليوم وفي سياق مخصوص، ونكون بذلك قد صنّفنا الحبيب السايح ضمن أطروحة تمّ العزف على وترها كثيرا وخاصة بعد العشرية السوداء؟ أم أننا يمكن أن نعتبر قصة حاييم موضوعا مضللا يدفعنا لقراءته كوسيط سردي تسرّبت من خلاله مجموعة من الأنساق المضمرة بوعي أو بغير وعي، وجعلتنا ننصت إلى الحكاية نفسها وهي تقول أشياء أخرى من خلال مواقف وأحداث أخرى لم نعرها اهتماما لفرط شغفنا بمصير اليهودي حاييم.

نقر بهذا الإحراج، وكان بإمكاننا الاستناد إلى ما صرّح به الحبيب السايح، فجعلنا نطمئن إلى أن الرواية تحكي قصة حاييم، الذي يقدم في الرواية باعتباره نموذجا مثاليا لفئة من اليهود الجزائريين الذين رفضوا الانخراط في المشروع الصهيوني، وفهموا المواطنة بعيدا عن أي تشنج ديني، أو تعصب طائفي، ويكون بذلك الحبيب السايح قد بيّن لنا، من خلال هذا النموذج، أن أي حديث عن الديمقراطية، أو العدالة، أو العيش في سلام، في ظل سلطة شرعية لا بد أن يمر من خلال قناعة حقيقية بوجود مشترك دون اعتبار لأي معيار آخر لمفهوم المواطنة بعيدا عن أي تشارك إنساني، وهو ما يعكسه العنوان "أنا وحاييم" الذي يحمل في صيغته سؤالا حول إمكانية تدبير عملية الانتقال إلى تحقيق هذا البعد التشاركي، وتسعى الرواية للوصول إليه في آخر المطاف كدعوة إلى إحياء فكرة التعايش والتسامح التي كانت سائدة في المجتمع الجزائري طيلة قرون.

إن هذه الفكرة ذاتها، وهي تستند إلى البعد التداولي الذي يتيحه العنوان، سوف تفرض علينا إعادة النظر في فهم وظيفة الكتابة الروائية ذاتها، والتساؤل عن مدى انخراطها في موضوعات الحوار الذي يدور اليوم حول أسباب المآسي التي يعيشها العرب والمسلمون دون سواهم من شعوب العالم الأخرى، وهل بإمكان الروائي أن يسهم في اقتراح بعض مطالب تدبير الإصلاح والتحديث في مجتمعاتنا، من أجل تجاوز سرديات قاتلة كمفهوم الهوية المنغلقة، الذي يزداد انغلاقا كلما فكرنا فيه، ويزداد به تكريس هيمنة تقوم، من جهة، على تكريس أسطورة الوحدة الإثنية واللغوية والدينية والطائفية، في عالم يتحدد فيه مصير شعب بأكمله بسوء تدبير التصالح مع عنصر من عناصر هذه الوحدة، ومن جهة أخرى، تقوم على رؤية لتدبير كيفية توزيع المكاسب والمناصب.

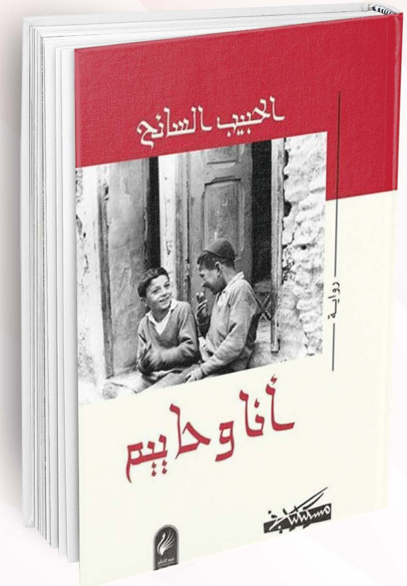
قد يعتقد من هذا الطرح أن الرواية مجرد خطاب يتغيّ الإصلاح السّياسي. والحقيقة أن هذا الطرح ذاته هو ما يجعلنا نفهم الرواية على أنها هي الجنس الأدبي الذي يقوم على تمثيل نماذج قادرة على التصالح مع العالم بإصلاح ذاتها، ومن هنا، فإن ما يمنح للرواية أهميتها وقيمتها هو الرؤية التي توجّهها وتجعلها جزءا من تاريخ الأدب الإنساني، الذي هو تاريخ "التخصيب المتبادل والمتواصل بين الأفكار خارج حدود الجدران والحدود المصطنعة بين الثقافات" والرواية كحالة من حالات التخصيب هذا، تصطنع تمثيلات تفترض من خلالها وسائل لتدبير الاختلاف، ترتبط في تحوّلاتها المستمرة بما تفرزه المجتمعات من تغيّرات أيضا، سواء سياسية أو اجتماعية أو ثقافية، ولذلك كانت الرواية ولا تزال "إحدى أدوات المعرفة القائمة على حركية الفكر والنزوعات البشرية، والتحوّلات الاجتماعية في جوانبها الأخلاقية والاجتماعية" وهذه الحركية تتغلغل في الرواية، وتسم النص بموجّهات تفرض معايير تصنيفه وقراءته وتأويله، وتجعل القارئ يتجاوز مقاصد المؤلف الواعية، ليبصر بالأنساق المضمرة التي توجّه عملية الكتابة وتتسلّل بين طيات النص، فتفرض منطقا آخر للتصنيف والقراءة، قد يتناقض مع توجيه المؤلف، أو قد يسير جنبا إلى جنب معه. هناك إمكانيات متعددة تجعلنا ننصت إلى الحكاية نفسها وهي تقول أشياء أخرى أو حكايات فرعية لم نعرها اهتماما

لفرط شغفنا بمصير شخصية ما أو تقنية ما، أو أي رهان يضعه الروائي في طريق القارئ، ما يعني انه يستوجب علينا أن ننظر إلى الخطاب باعتباره منطويا على "بعدين: حاضر في الفعل اللغوي يتجلى عبر جماليات، ومضمر يتخفى متحكما بالعلاقة بين منتج الخطاب والأفعال التعبيرية التي تكون عناصر ذلك الخطاب"

ورواية "أنا وحاييم" التي تحكي ظاهريا إيقاع الصداقة بين مسلم ويهودي تطرح أكثر من تساؤل يرتبط بعضه، بسياق كتابة هذه الرواية، ونحن نعيش تحولا في علاقة العرب مع إسرائيل، وفي علاقتهم مع بعضهم بعضا، ليتجدد الكلام عن الأقليات والإثنيات والثقافات القومية والطوائف، وغيرها من المكونات التي عدّ تغييبها عاملا من عوامل تغييب الوعي التاريخي بها، وعدّت كذلك عاملا فيما وصلت إليه البلاد العربية من تشرذم، وصراعات تغذّيها أقانيم خطابية ثلاثة هي مقولات: الإرهاب والعولمة والحوار، أما الخطاب الأول فيقوم على الإدانة، والثاني على بسط الهيمنة بالوسائل الناعمة وأما الثالث؛ فينخرط في خطاب الدعوة إلى التعايش الإنساني، ولذلك نعتبر مثلما ذهب إلى ذلك الحبيب السايح أن هذه الرواية تندرج في الشق الثالث من هذه الثلاثية.

ولتحقيق التعايش ينبغي أن يتم تقويض كل المسبّبات التي تعمل دون تحقيقه، لذلك سيضطر الروائي إلى إعادة تحيين مجموعة من القيم تماشيا مع فكرة التعايش ذاتها، وسيقوم بعمليات إزاحة واستبدالات دلالية تستهدف محاورا خفيا هو القارئ.

ليست عملية التحيين بالضرورة عملية واعية، كما أن الروائي قد يتعمّد عدم الالتزام بموقف ما، ولكن بنية الرواية ذاتها واختيار الفضاء الزماني والمكاني الذي تدور فيه الأحداث، يفرض موقفا معيّنا وهو يبحث عن ملامح هذه الهوية الثقافية التي يعبر عنها العنوان "أنا وحاييم" في وسط مجتمع يسوده الظلم والعنصرية في ظل الاحتلال الفرنسي للجزائر وفي فترة ثورة التحرير إلى ما بعد الاستقلال. ومن ثم، فإن الموضوع الأساس الذي تصرح به الرواية يدفع الروائي، لكي يحسن تدبير صياغة منطق هذه الهوية لتكون مقنعة، أن يدير ذلك بما يقتضيه مفهوم التعايش ذاته، ويفعّل له مجموعة من الآليات، ويصوغ مواقف، ويتخلى عن قيم لحساب قيم جديدة، ليجعل القارئ يستوعب مختلف أوجه التدبير الهوياتي الذي



أراده، وتكون كل النقاشات وكل القضايا ممكنة، وكل الأسئلة محتملة، يمكن الكشف عنها في ملامح المشهد السردي في شكل تسريبات نسقية مضمرة تشي بتواطؤ مع الحكاية الأساس التي أعلن عنها في العنوان، وتمّ تمريرها من خلال سرد قصة إنسانية لعلاقة صداقة بين مسلم ويهودي منذ أن كانا طفلين، ودبّر لهما كل أساليب العيش معا والدراسة معا في وطن لم يكن حراً، فسعيا إلى المساهمة في رفع الظلم عنه، الأمر الذي عمل على ترسيخ فعل الهوية بينهما من خلال تعزيز فعل التشارك في كل شيء، وتقلصت مسافة الاختلاف الديني بينهما حتى أصبح الإسلام واليهودية ممارستين اجتماعيتين متشابهتين في معظم أساليبها الرمزية، وهو الأمر الذي جعله قادرا على تأسيس هذه الهوية الثقافية المتشابهة التي جعلت من أرسلان وحاييم واحدا، ويتجلى ذلك من التكرار المفرط في عبارة أنا وحاييم، ومثيلاتها من قبيل، مثل حاييم، كما حاييم، مع حاييم، فاشتركا في الشعور وفي الفعل وفي التفكير.

استعادة نسق المهمّش:

رواية أنا وحاييم، من خلال عنوانها، وطريقة رسم الحروف العربية للعنوان واسم الروائي وجنس النص، والصورة المثبة في الغلاف، تقدم نفسها باعتبارها نسقا يفرض على القارئ من البداية التفكير في الحقيقة الثقافية التي تتوارى خلفه، وتفرض عليه الهيئة الخارجية التي ظهرت

به موقفا قبليا هو ما تم التصريح به في الغلاف الخلفي للرواية وما أكده المؤلف ذاته في حوار معه، من أن الرواية تشتغل على إعادة الاعتبار لصورة اليهودي في المخيال الثقافي الجزائري، في إطار إشكالية الهوية الأبدية في الثقافة الجزائرية. وهو الأمر الذي يدعو القارئ إلى استجلاء العلاقة بين النص والثقافة وأيضا التاريخ، وينظر إلى الرواية باعتبارها صياغة لعالم جديد باستعادة واقع تاريخي لتدبير عملية تمثيل البعد التّشاركي الذي عبّر عنه المؤلف بالتعايش وهو ما يثير الإمكانية التأويلية الأولى التي تجعلنا نثير تموقعها في ظل خطابات الثقافة العالمية الحالية.

تستدعي هذه الإمكانية إذن الإشارة إلى الآليات التي تجعل الرؤية في هذه الرواية تنسجم مع فكرة التعايش الجديدة، وتقوم بالدرجة الأولى بتقويض سردية تاريخية يعلن منذ البداية أنها تتناقض مع فكرة التعايش، وهي "اليهودي عدوّ" فتكون عودة اليهودي المهمّش وبالصيغة التي ورد بها عرضه في غلاف الرواية، إعلانا عن تواري السردية التاريخية الكبرى التي تشكلت في المخيال الجمعي للجزائريين الذين لا يذكرون لفظة يهودي إلا متعوذين بالله منه.

كان لا بد إذن من العنوان، وصورة الغلاف التي تجمع طفلين يظهر على أحدهما رمز الهوية اليهودية، ويبدو الآخر مجرّدا من كل رمز، وهما في حالة انسجام تام، كان لابد أن يكسر طوقا من التمثيلات الرمزية في الثقافة الجزائرية وينقلنا من ثقل نسق العداء، إلى صياغة سردية أخرى هي إمكانية العيش معا في سلام، وهي من القيم الجديدة التي تقوم عليها ثقافة العولمة، والتي تقضي ظاهريا بضرورة تجاوز التمثلات العنصرية التي تعرّض لها اليهود في العالم، بتفكيك قيم المؤسسة التي كرّستها، اجتماعية كانت أم سياسية، وكانت تسعى من وراء ذلك إلى بناء شرعية زائفة، تدعو أحيانا إلى تطهير الهوية الجزائرية من فئة تواطأت مع المستعمر لتعميق مآسي الجزائريين، وأحيانا أخرى تتبنّى شعار المشروع العربي القومي، بتحرير فلسطين من اليهود، فهل إسقاط السردية التاريخية التي صاغتها بنية تسلطية إقصائية لتمثيل اليهودي في المخيال الجزائري، كان من أجل الحكاية، فحسب، أم أنه ينسجم مع رؤية ديمقراطية جديدة تتبناها الرواية قبل المؤسّسة في الدّعوة إلى إعادة بعث المشروع التحديثي في الجزائر الذي عبّر الحبيب

السايح عن انهياره في رواية زمن النمرود وتقتضي هذه الرؤية استراتيجية في تفكيك الأنساق المتحكّمة في الثقافة المهيمنة، وتعرية تحيّزاتها الإيديولوجية. ومن ثم تصبح الرواية متموضعة ضمن السّرديات البديلة في الحقل الثقافي العام كإستراتيجية مضادّة لكل صور الهيمنة الثقافية والرمزية الكامنة خلف الخطابات والممارسات الدالة في المجتمع، وهذا التموضع الثقافي هو ما يحدّد بنيتها النصية بكونها نقدية وتفكيكية

تبدو الإجابة بالإيجاب، في كلتا الحالتين، ما دامت الرواية اليوم تقدّم نفسها باعتبارها أداة من أدوات الثقافة السائلة بمفهوم زيغموند باومان، وهي نفسها ثقافة العولمة، وليس الأمر بغريب ما دامت الرواية في الغرب قد "ارتبطت في تاريخها بالوعي القومي وتشكّل ما يسمى الضمير الجمعي للأمة وبخاصة إبان نشوء مفهوم الأمة nation وبزوغ عصر الدولة القومية في القرن التاسع عشر، وفي الوقت الذي كانت الرواية الناطقة بالانجليزية توصف بالرواية الإمبراطورية تنسيبا إلى فضاء الثقافة الإمبراطورية البريطانية، فقد بتنا نرى اليوم اتجاها روائيا معاكسا يميل إلى عولمة الأفكار والثقافات بدلا من مركزتها في شكل استقطاب أحادي اللون والنكهة الثقافية" وشبيه به ما شهدناه في الجزائر حيث ارتبطت الرواية المكتوبة باللغة العربية في سبعينيات القرن الماضي بالواقعية الاشتراكية وكانت لها أدبياتها التي جعلتها تنخرط في حركية الفعل السياسي التحديثي والتنويري آنذاك.

يهشّم الحبيب السايح "دوغما" مركزيا في الثقافة الجزائرية، شأنه في ذلك شأن مجموعة من الروائيين الذي انخرطوا في مطلع الألفية خاصة، في مسار استعادة ذاكرة مهمشة، تتكوّن من فئات اجتماعية حكم عليها التاريخ بالموالاة للمستعمر، وساهمت في إدامة الغبن الجزائري، كفئة اليهود الذين سارعوا إلى التجنّس، والحركى، والإقطاعيين الذين نصبتهم فرنسا آليات لفرض هيمنتها على الجزائريين، ثم وجدوا أنفسهم بعد الاستقلال يقبعون في الهامش، تحت وطأة سلطة ساهمت في إنتاج هيمنة جديدة قائمة على الإقصاء، وتركت وراءها مجموعة من الاستفهامات، التي تقوم على التشكيك في أصالة تاريخ الجزائر، وتاريخ الثورة على وجه الخصوص، وقد حفزت هذه الاستفهامات الروائيين الجزائريين بعد العشرية السوداء خاصة، فانتقلوا من مرحلة تخيل التاريخ الذي شهدناه في رواية السبعينات الى تأويل التاريخ واعادة قراءته من اجل اكتشاف التاريخ غير المروي والمقصي، فبدأنا نقرأ تراجعات ومراجعات لصالح تصورات جديدة تقوم على تقويض ما اعتقد أنه هيمنة السّلط، وشرعية القوّة. واتخذ كل روائي سبيله في التقويض عجبا، وبحسب الرؤية التي تلزمه.

ونحن نتابع "أنا" السارد وهو شخصية أرسلان ابن القائد الإقطاعي المختار بعناية فائقة من النخبة المثقفة المتخصّص في الفلسفة والمنحاز إلى الفكر اليساري، (وهي الخلطة العجيبة التي صنعها الحبيب السايح) وجعله ينخرط في الثورة التي هي بالنسبة إليه حرب ضد الظلم الذي يمارسه المعمرون على الأهالي من الشعب الجزائري، يبدو في الرواية يمتلك سلطة الخطاب، والحكي، منذ أن أعلن تبعية اليهودي له، في ترتيب الجملة الإخبارية التي تصنع عنوان الرواية، ويتبنّى من البداية التي عاد بها إلى الذاكرة في تدبيره لعملية نقل حاييم اليهودي من مرتبة المهمّش، من خلال تواطؤ أقامه بينه وبين فئة الإقطاعية من حيث النفاذ إلى نفس الحقوق التي يمتاز بها المعمرون، كوسطاء للسياسة الكولونيالية، وأهمها الرفاه المالي والحق في التعليم، وغيرها من الامتيازات على الرغم من محدوديتها.

كان أرسلان وهو يسرد قصة صداقته مع حاييم، ومن خلال موقفهما من معاملة الأهالي، إنما يعيد أيضا الاعتبار إلى فئة "القياد" التي صنعت لهم الرواية الجزائرية، سواء المكتوبة بالعربية أو الفرنسية، من قبل نموذج الموالي للمستعمر، فينقله من هذه الوضعية الهامشية، ويجعله نموذجا وطنيا، ساهم في مساعدة الأهالي، بل رفعه إلى مرتبة الولي بالنهاية التي خصّه بها وهي وفاته في مكة، ويختار ابن القايد الذي رام من خلاله وفي علاقته مع حاييم الإسهام في المشروع البديل القائم على تذويب القيم السابقة ليتيح إمكانية إقامة مفهوم معيّن للمواطنة لديهما، فعبّر عن ردود أفعالهما مما يلاقيه الأهالي من معاملة سيئة من الكولون، وكانت ردود الفعل تلك تأتي في شكل تقارير، في حوارات الصديقين تنبئ بوجود وعي جديد، وفكرة جديدة هي بداية تشكل الوعي للتحرر من الظلم إلى أن تحول إلى سلوك من خلال انخراط أرسلان في خلية للتحضير للثورة ثم الالتحاق بالجبل، ومساهمة حاييم في تزويد المجاهدين بالأدوية، وهكذا ينتقل السائح بحاييم وأرسلان معا، من الإقصاء إلى عملية دمج تبدو في الرواية كاستراتيجية تقوم على الاحتواء، بتجاوز القومية المغلقة، فبدت لنا العلاقة بين العائلتين اليهودية والمسلمة علاقة مثالية متطهرة من كل ما يوحي بالاختلاف، فليس هناك اختلافات ولا صراع، هناك تشابه في المأكل والمشرب، والعادات ولذلك بدا حاييم من خلال أقوال أرسلان وحواراته معه، ومواقفه، نموذجا يهوديا متماثلا مع أرسلان، فقواعدهما السلوكية متشابهة إلى حد التطابق،"حيث لم يصدر (كما قال ارسلان) من حاييم تجاهي ما أشعرني بأنه تضايق مني لكلمة أو إيماءة أو سلوك، في مثل هذه الحالات كان مرآتي وباروميتريّ"

سعى الروائي، لكي يصبغ على حاييم كل معاني المثالية إلى الحد الذي لم نر فيه صدور أي خطأ منه، حتى في المواقف الحرجة كمحاولة قتله أو حرق صيدليته، بل لم نلمس أي تناقض يذكر لا في كلامه، ولا في سلوكه، فهو إنسان تشرّب الحكمة من صغره، ولم نشاهد له نزوات عاطفية، مريبة، يدلّ عليه قول أرسلان: "أجدك كما ربيّ ارثوذوكسيا زاهدا بلا نار في قلبه" كما أنه لم يخرج عن التزاماته الدينية، ولا مواقف تتناقض مع فلسفة اليهود في الحياة، ومن هنا يتأكد لدينا الاحتمال الذي يؤكد هذه الرؤية التي تسمح لنا اعتبار الرواية تصحيحا لخطأ حصل في تصور اليهودي أو على الأقل نموذج معين من اليهود هو اليهودي الذي يحب الجزائر والذي لا علاقة له بالصهيونية العالمية ولا بدولة إسرائيل، ويدلّ عليه رفضه فكرة الهجرة إلى فلسطين، وتضحيته بحبه، وكاد أن يضحي بنفسه من أجل الجزائر.

غير أنه لو تمّ تبرير هذا التوصيف، لكنّا اختزلنا الرواية إلى حكاية اليهودي حاييم وإلى هدف واحد هو إعادة الاعتبار لليهود، ومن خلاله فئة الإقطاع، وكذا الشيوعيين وقد نعزّز هذا المنحى بأن نقول بأن هدف الروائي هو أننا كنا كمسلمين ومع اختلاف توجهاتنا السياسية نعيش مع اليهود في سلام، ومن ثم فهو يذكرنا بنموذج اليهودي الذي عاش في كنف الحضارة الإسلامية، وكان عنصرا فاعلا منها وبالتالي يمكن النظر إلى الرواية على أنها مرافعة ومحاججة بامتياز لصالح يهود الجزائر من خلال نموذج مثالي هو حاييم الذي قد يكون نموذجا افتراضيا، ما لم يثبت بالوثائق التاريخية أن بعض يهود الجزائر لم تكن لهم علاقة بالصهيونية ولا بدولة إسرائيل. فنكون بذلك قد أكدنا قناعة

الروائي حين قال أن روايته حملت "من بين ما حملته، شهادة لتخليد ذلك التعايش الذي ظل لمدة قرون قائما بين الجزائريين، مسلمين ويهودا"

فهل يكفي هذا لنخلع رداء التأويل ونغض الطرف عن الوجه الآخر الذي بصرنا به من شخصية حاييم، ونصرف النظر عن شخصية أرسلان فينسينا وظيفته كسارد كونه شخصية أساسية لولاها لما تعرفنا على حاييم ولا تعرفنا على طبيعة ذلك التعايش الاجتماعي والثقافي بين اليهود والمسلمين، وهو ابن القائد الذي يمثل فئة الإقطاعيين وكان أيضا بحاجة إلى شهادة تبرئة، طالما أن المرجعية التاريخية رسخت في المخيال الجزائري صورة الوسيط العميل للمستعمر، وأنكرت دورهم في المساهمة في الثورة، ومن ثمة ألا تكون مسألة انخراط كل من أرسلان ابن القايد وحاييم اليهودي في الثورة مجرد صناعة لتاريخ مواز يقوم على تحالف بين الإقطاع والشيوعيين وبعض اليهود، لتمرير رؤية أخرى متوارية في لغة أرسلان وفي حواراته، وفي موقفه من جيش التحرير الوطني وجبهته، وفي موقفه من خروج الكولون، ومن النظام الذي تقلد الحكم بعد الاستقلال ممثلا في مسؤول الحزب، وهو ما يجعلنا نتساءل عن المضمرات النسقية التي تتوارى خلف هذه المواقف وهي غالبا ما تكون أنساقا تاريخية، تفرض نفسها وتتسرّب وتسري على غير هدى الكاتب ومن دون وعي منه، حتى وإن أراد عكسها.

سريان نسق الذمية:

سيكون سهلا اكتشاف أن تكون تيمة اليهودي مجرد خطاب تضليلي يبطّن نسقا مضمرا يضمحل فيه الدور المثالي الذي بصرنا به ونحن نتتبع حكاية أرسلان مع حاييم وذلك التلازم العجيب بينهما. وفي الوقت الذي نشعر فيه أن الروائي يمسك بزمام الأمور فيهشّم صورة اليهودي في المخيال الجزائري، يتسرّب من خلال استراتيجية الدمج والاحتواء تلك، نسق آخر مقاوم، حيث يبدو لنا حاييم النموذج المثالي كما أسلفنا الذكر، بالنسبة لأرسلان مثل ظله مجرد تابع، من بداية العنوان، حيث عمد السائح إلى كسر قانون تعاملي في استعمال الجملة العربية يفترض تقديم الآخر على الأنا احتراما له، فكان حريا أن يتصدّر النموذج المثال بداية الجملة، فيقول حاييم وأنا ليكون تقدمه دالا على المكانة التي أرادها له، ويتكفل السارد بتحيينها، ولعل في تكرار هذه الجملة في كل المواقف، والأزمنة والأمكنة التي جمعت الصديقين ما يدل على أن نسقا مضمرا يوجّه الكاتب إلى هذا الاختيار وهذا الإصرار يتعلق بسريان نسق مركز/ هامش في نص الرواية تجاوبا لا واعيا مع مرجعية كرّست هذه العلاقة في التاريخ وفي الحضارة الإسلامية حيث لم يكن اليهود سوى أقلية تابعة، سمّيت أهل ذمّة. ولعل هذا الوضع التاريخي وإن ارتبط بمرحلة معينة من تاريخ الحضارة الإسلامية، فإنه بقي يشتغل باعتباره نسقا متأصلا في المخيال الديني والسياسي والاجتماعي الإسلامي تغذّيه رؤية متمركزة في لا وعي كل مسلم،باعتباره ذميا، وتقوم باستعادة موضوع المقصي المحكوم عليه بالتيه، والنفي، والموت في محتشدات هتلر.

وقد اتخذت الذمية وضعا عنصريا مع الدولة العثمانية، مثلما ورد في قول حاييم مبررا قبول التجنيس لدى يهود الجزائر، في قوله :"تعرف؟ جادلت والدي في أمر تجنّسه، فكان رده أنه فعل ذلك لأن العثمانيين، هنا، كانوا يهينون أجدادنا، باعتبارهم ذميين لهم عليهم من حق الحياة نفسه. وكانوا يفرضون عليهم الجزية. ويلزمونهم بلبس أثواب ذات ألوان صفراء. ثم خلص إلى أنه يكفينا مع النصارى أن نحافظ على ديننا ولغتنا، كما ينادي بذلك رجال الدين المسلمون في البلد أيضا"

إن تسريب النص هذا النسق، حتى وإن لم يكن في وعي الروائي، يتجلى من خلال تولي أرسلان حكاية قصة حاييم، في حين بدا صوته السردي خافتا، ولم تمنح له إمكانية كتابة قصته وتاريخه من منظوره هو، إذا اعتبرنا أن حكاية حاييم هي حكاية نموذجية لتاريخ اليهود؛ فأرسلان هو من يملك القوة الثقافية، لأنه هو من يملك سلطة الخطاب، وسرد حكاية اليهودي، وتتمظهر تلك السلطة من خلال ردود أفعاله التي كانت كلها، قولا وعملا، أفعال كلام إثباتية لما يقوله أو يفعله أرسلان، مع اختلاف بسيط في القناعة الدينية، وعندما استرد فعل السرد كان ذلك من خلال رسالته الأخيرة إلى أرسلان، التي تؤكد تحقيق الوعد بالعهد الذي بينهما بأن أوصى له بجزء من أملاكه والجزء الآخر إلى الهلال الأحمر والبيعة اليهودية، ولعل هيمنة أرسلان وامتلاكه سلطة الخطاب على طول الرواية،باعتباره هو من يتولى سلطة السرد وتنسيق الخطاب، ساهم في تفعيل نسق الذمّيّة الذي يعشعش في المخيال الإسلامي الجمعي عن اليهودي. فجعلنا نحس ونحن نقرأ الصفحات التي يتكلم فيها حاييم، وقد سردها أرسلان كسارد عليم بما كان يجيش في صدره عندما كتبها، يتضح بذلك التمزق في الهوية وتلك الوضعية التي أجبرته على التبعية، فيقول مخاطبا والده: "مع أنك كنت لا تفتأ توصيني بألاّ ننسى بأنا أصحاب كتاب مقدّس منه نستلهم سر كلّ كتابة، وبأنه لا يجدر بمن له كتابه ألا يترك أثرا مخطوطا"

وعلى الرغم ما يوحي به حضور حاييم وصداقته مع أرسلان من محاولة تذليل التعارض القيمي الذي يحمله نسق مسلم/ ذمّي، إلا أن الهيئة التي ورد بها تلخّص كل مقومات الذميّة، ليس في إعطاء عهد ضمني يؤمّن حاييم على عرضه وماله ودينه، فحسب، فقد دافع أرسلان عنه عندما أريد قتله، ولما أحرقت صيدليته، وظل طول الرواية في ذمّة أرسلان، يتبع شروط الذميّة حيث لم يروّج للدين اليهودي، ولم يتجاهر بما هو مباح عندهم كشرب الخمر، بل تولىّ أرسلان بدله مهمّة المجاهرة باحتسائها في كل لقاء مع حاييم ويمكن اعتبار الوصية التي أوصى فيها بجزء من أملاكه لأرسلان بمثابة الجزية التي يقدمها اليهودي.

لقد رسم لنا السايح دورا لليهودي مشيّدا ثقافيا في فضاء من التهميش، فأبقاه وحيدا ومات وحيدا بالسرطان داخل النسيان والصمت، ولذلك، بدا البيت المهجور الصامت الذي استهلّ به الرواية هو نفسه القبر الذي انتهت إليه حياته، لقد حصره بين بيت وقبر، ولم يمكّنه من امتلاك وطن، لا بالإبقاء على انتمائه لوالده، ولا ترك وراءه وريثا يضمن له ذلك الامتلاك، ولعل انتهاء حكايته بالموت، تستجيب لانتهاء الدور الذي أنيط به، وكأنه جاء فقط من أجل تحسين صورة اليهودي، للإيهام بالوطنية والتاريخية، وبانتهاء هذه الوظيفة، انتهت حياته، ولذلك بدت الحياة عند حاييم وبهذا الدور الذي مارسه مجرد حياة لا معنى لها ولذلك لم يستطع الاستمرار في الحياة فمات بالسرطان، والسائح هنا ومن خلال هذا النسق المضمر الذي يتسرّب إلينا من لا وعيه كأنه يضع مفهوم التعايش مع اليهود والتاريخ الذي صنعه لليهودي بين احتمالين "إما أنها مجرد أوهام وتخيّلات يمتنع تحقيقها وإما حياة لا يمكن احتمالها والتمتّع بها"

ولذلك فإن المعنى الذي يرسخ في الذهن، من حياة حاييم، يرتبط بتهشيم الجانب السلبي الذي تؤديه القومية سواء في بعدها الديني أو الإثني، ولذلك قام الروائي بنفي ما يتعارض مع مفهوم الوطنية لدى حاييم، فجرّد أرسلان من كل

السّمات الدالّة على البعد الديني اعتقادا وسلوكا، تأكيدا لفكرة التّسامح تجاه التنوع الثقافي، وهو ما يفسر تركيزه على الجانب الاجتماعي من الدين حيث سعى أرسلان المسلم إلى إحياء مجموعة من التمثلّات الاجتماعية والثقافية للدين التي يشترك فيها الاسلام واليهودية، كبعض العادات والتقاليد والمأكل والمشرب، وهي أداءات ثقافية اجتماعية مفرغة من رمزيتها الدينية بخلاف حاييم الذي بدا أقرب إلى السردية المتمركزة حول الدين، فجعلنا نشعر كأن التديّن أمر مقضي بالنسبة لليهودي وليس فكرة يتبنّاها الفرد ويمكن يتحوّل عنها، فحين قال حاييم، "أننا مخلوقون بإرادة وليس بصدفة" فإن الخيار الذي تعكسه هذه المقولة هو أنه لا بد بقبول حكم الله وما يقدره، إيمانا بفكرة الإرجاء التي يعتبر الإيمان بها جزءا من التديّن لدى اليهود، ومن ثم فالحدود التي تفصل بين أرسلان وحاييم مرسومة بوضوح وهو الاختلاف الذي يتجاوز التشابه الشكلي بينهما.

إن فكرة التعايش التي سعى الروائي إلى تحقيقها، من خلال حكاية متخيّلة، بدت في هذه الرواية كأنها طقس تطهيري جمع، أرسلان، وهو أنا المتكلم، بحاييم، ليصبح نحن، فعلا من أفعال حماية الذات، يهدف إلى تطهير صورة فئتين أقليتين من المجتمع الجزائري في عهد الاحتلال، من كل شيء يوحي بالاختلاف أو الصراع، كتجسيد رغبة في التماثل، اصطنعها الروائي لاجتناب ضرورة النظر العميق في الاختلاف بينهما ولذلك لم نلاحظ نقاشات فكرية، في أي موضوع إلا ما جاء عرضا، كقضية الإيمان بالله، بل إن تخصص الفلسفة الذي اختاره أرسلان لم يتمّ تسريده في الرواية، بالشكل الكافي، وتم إسقاطه لصالح فكرة التعايش التي بدت، مثلما أسلفنا، أنها فعل تطهّر انتقلت عدواها إلى الروائي، حين عكف على التخلّص من سردية المهمّش، فلاحظنا كيف تمّ تحويل الرغبة في تهشيم هذه السردية حافزا لجعل حاييم متشابها مع ارسلان، وهو ما يمثل استعارة، سرعان ما تذكّرنا بالأصل الذي بني عليه وهو نسق الذمية، فيقود الحلم بالتعايش والتشابه، وتحقيقه على مسار الحكي، إلى استحضار النسق التاريخي، مسلم/ ذمي/ ما يعني أن الرواية وهي تقدم نفسها بأنها دعوة إلى تعايش مفترض، تشكك في أن يكون سؤال التعايش ذاته سؤالا ملحاً من أسئلة الثقافة الجزائرية، بل لا يطرح، مثلما يطرح في بلاد عربية أخرى. ولعله من هذا الجانب، بدت الرواية فضاء لزحام الأنساق، يحتمي أحدها بالآخر من أجل أن يقوض نسقا آخر، فافتراض التعايش يقتضي بالضرورة تمرير النسق الإيديولوجي حتى وان بدا بأن فكرة التعايش ذاتها بالصيغة التي عرضنا إليها تتعارض مع الايدولوجيا، غير أن تعزيز الرؤية الذمّية التي تظهر من خلال تقاطب قائم ظاهريا على علاقة صداقة، تتخلله علاقة قوة، يتخذ فيها من الصداقة آلية تطويع لتحقيق مشروع قبول التشابه والتعايش.

تفكيك أسطرة الثورة

لم يكن بإمكان الروائي تثبيت نسق التعايش ولا صناعة تاريخ مواز، يضم ابن القايد واليهودي، دون إعادة تقييم للتاريخ الرسمي، وهو حين جعل الرواية تدور حول هذين النموذجين، وربطهما بثورة التحرير، إنما كان يوجّه نقدا لرؤية معينة، ويقرأ التاريخ الرسمي وهو التاريخ العام، من خلال هذا التاريخ الذي صنعه، وهو بذلك سيزيح مركزية أساسية في تاريخ ثورة التحرير ذاتها، سواء من خلال الاتجاه نحو هذه الفئة المهمّشة التي تستدعى في الذاكرة باعتبارها عميلا للمستعمر، أو من خلال تجريد تاريخ الثورة ذاته من أدبياته، ومن الطابع الديني الذي ارتبطت به الثورة في عقول الجزائريين،ومن ثم، ما كان لمشروع رفع التهميش عن هذه الفئة ليتم في الرواية لولا نزع المركزية والأسطرة عن التاريخ الثوري،باعتباره خاصاًا بالجزائريين المسلمين، وحسب، ولذلك تم التغافل عن رموز الثورة التحريرية المعروفين، إلا بالإشارة إلى بعض أعضاء الحزب الشيوعي كصادق هجاس، وحسيبة التي أقحمها معه، للإيهام بالتاريخية الجديد، ثم استعارمن الثورة للتخطيط لرفع الظلم عن الأهـالي، بمحاربة المستعمر والصعود إلى الجبل والمساهمة من حاييم بالإعانة الطبية، وهي من مستلزمات الفعل الثوري، وهو يعيد البناء بمحاكاة تاريخ الثورة، غير أنه، يقوم بعملية عزل أدبيات الثورة، وإفراغها من فواعلها الآخرين، ومن خطابها، ومن طقوسيتها ومن الموقف المتداول منها ومن الاستقلال. بعد أن هيأ لها راويا متماثلا حكائيا، وتفعيل النسق الأيديولوجي لديه وهو النسق الشيوعي الجزائري الذي يذكرنا بانفصال الشيوعيين الجزائريين عن الحزب الشيوعي الفرنسي وانخراط بعض أعضائه في الثورة، وأصبحوا جزءا من جبهة التحرير، يؤمنون بمبادئها ويسيرون وفق أدبياتها، لكن أرسـلان الذي اختاره الـروائي، لم يأت من أجل إعادة قراءة التاريخ الثوري فحسب، ولكن أتى ليمثّل مسكوتا عنه من هذا التاريخ، الذي كان له ممثلوه، ومنتجو خطاباته، فيصبح للتاريخ الثوري الرسمي عندئذ ذاكرة مضادة، تعترض التاريخ ولا تكتفي فقط بتسجيل وقائعه، بل ترفض النظر إلى الماضي باعتباره حقيقة

يقدم لنا السارد، تاريخا آخر ومن منظور مختلف، ولذلك لاحظنا تـواري خطاب ثورة التحرير، وحلول أدبيات أخـرى ومعجم أخر محله؛ فالجبهة أصبحت فرقة ومنظمة والثورة حرب تحرير والمجاهد مقاتلا والجهاد قتالا والاستشهاد وفاة في أغلب ما ذكر ما عدا الشهيد علي) والاستقلال سلما أو هو في أحسن الأحوال " نظام منسجم خال من الاستغلال والميز، يتعايش فيه الأهالي مع غيرهم" "إنهاء النظام القائم على المستعمِر والمستعمَر" من أجل العدالة،على الرغم من تـردد كلمة الاستقلال ثماني مرات، وخصّص لها مشاهد احتفائية، تبتعد عن طقوس التقديس الذي يربطها بالدين، ويبدو هذا الأمر متوافقا مع طبيعة المشاركين في الثورة التي لم تكن حكرا على المسلمين، ولذلك نجد الروائي قام بإبعاد المصطلحات الدينية، واستبدل بها أخرى، هي مصطلحات محايدة، لأقرب إلى الفكر اليساري،الذي يركز على البعد الاجتماعي لثورة، وتكرّرت هذه المصطلحات على مسار الرواية مثل السلم، الحرب، الظلم العدالة، الاستغلال وغيرها، وانعكس ذلك على الموقف من الاستقلال الذي كان إقرارا للسلام بين الجزائريين والفرنسيين، الأمر الذي أدّى إلى إخراج ثورة التحرير والاستقلال من السّردية الكبرى التي صاغت دال الثورة والاستقلال ومدلولهما، فيما يشبه الانقلاب على أدبيات التاريخ الثوري لجبهة التحرير المرتبط بأخلاقيات المعجم الديني، ليتحول إلى دال محايد، كرمز لمشاركة الجميع، وتماشيا مع التاريخ الذي شيّده لحاييم الذي لا تاريخ له.

لقد تم ترحيل أدبيات ثورة التحرير، عن جبهة التحرير التي صنعت نسقا دينيا وسردية كبرى، وكان أرسلان المشبع بالفكر اليساري جسرا بين إيديولوجيتين أظهرت تحالفا بين قوة الإقطاع واليسار واليهود، فقدم إعداما مجازيا لجبهة التحرير من خلال اختزالها في حروف ثلاثة (ج، ت، و) وكأنه يفرغها من طابعها الديني الرمزي الذي تأسّست عليه سرديتها وصاغت أدبياتها منه، فقدمت نفسها منذ بيان أول نوفمبر إلى مؤتمر

الصومام والدساتير المختلفة قبل الاستقلال وبعده على أنها سردية كبرى أطرت مفهوم الجزائريين للتاريخ الثوري ردحا من الزمن. وقدمت نفسها على أنها الحامل الوحيد للحقيقة الواحدة والمطلقة.

لقد قام بما يشبه عملية إعدام لساني استبدل بها مفردات بأخرى، وهي مصطلحات محايدة تستجيب لتحييد أسباب الحرب وحصرها في مطالب اجتماعية من فقر وتهميش، كما أشار إلى أخلاقيات أخرى سكت عنها التاريخ الثوري، كعلاقته بزليخة في الجبل واحتساء النبيذ المتكرّر، فنكون هنا بصدد قراءة تاريخ من يصنعه، ولغاية ما، وكأن السارد يعلم القارئ باللّحظات التي يتم فيها تقويض التاريخ الرسمي، بصناعة لحظات أخرى له، خارج الهالة التقديسية التي ارتبطت بها، باعتبارها جهادا لا يختلف فيها الكفاح ضد المستعمر عن القتال ضد الكفر، وهو ما يعتبره السارد تمثلات ميتافيزيقية أو إيديولوجية طوباوية.

وليس غريبا أن يختار الحبيب السايح شخصية أرسلان وهو الخارج عن المركز، ليتولّى حكاية تاريخ الشعب الجزائري من منظوره هو، بل يروي تاريخا آخر ساهم فيه تحالف فئات أخرى من الجزائريين المهمّشين، غير أن الاستقلال جاء بعكس ما كان يتوقّع، فلاحظنا كيف بدأ السقوط في التهميش حيث بدا أرسلان ضحية موقف غامض، تجسّد من خلال صراع مباشر مع رجل الحزب، وانتهى إلى خروجه من رئاسة البلدية كإشارة إلى التهميش الذي تعرّض له اليساريون.

لم يكن ذلك ما أراده أرسلان، ولذلك يرى أن ما حصل، بعد خروج الكولون، ليس هو السّلم الذي سعى إليه، إنه يشخص طبيعة الأثر المفجع للاستقلال على الجزائريين من خلال تمثيل مظاهر العنف التي مورست على بيوت المعمرين، ويرسم لنا هذا العنف بين الثقافة واللاثقافة التي مثلها رجال الحزب كأسلوب من أساليب الهيمنة، ولذلك يبدو ممثل الحزب الذي ظهر بعد الاستقلال شاهدا على ديكتاتورية مقيتة تقوم على الإقصاء والهيمنة، ولذلك نراه يسائل مفهوم الهوية التي تكرّست بعد رحيل المستعمر، وتجسدت في الرواية من خلال إيديولوجية الهيمنة.

غير أن أرســلان يستطع أن يحوّل فكرة المشاركة في الثورة إلى مصدر قوة بعد الاستقلال على الرغم من توليه رئاسة البلدية، فسرعان ما تنازل عن هذا الدور وهو وظيفة أستاذ وهو الدور الذي لم يمكنه من إحداث أي أثر في الواقع،على الرغم مما أوحى له به من تمكنه من تغيير نحو الأفضل بالهيمنة بالخطاب التعليمي، حين تخيّل نفسه يعلم تلاميذه تاريخا آخر غير التاريخ الذي كرسته السلطة الاستعمارية، لكن لاحظنا ذوبان ابن القائد أمام سلطة مسؤول الحزب المسيطر على منافذ الخطاب وإحكام السيطرة على الخطاب، من خلال التحذير والتهديد وغيرها مما يوحي بسوء توظيف السلطة لدى حزب جبهة التحرير الوطني بعد الاستقلال.

لم يجد أرسلان مدخلا للسيطرة بالخطاب سوى تكفله بسلطة التمثيل الروائي، وما عكف على صنعه من تاريخ مواز وهو يسرد قصة التعايش التي تدور حولها الرواية، لكنه ذاب مثلما ذاب اليهودي ولم يكن الانخراط في الثورة الذي اصطنعه له الروائي طريقا لخلق مقاومة، أمام هيمنة رجل الحزب، الذي أهلته جبهة التحرير الوطني ليكون طرفا فاعلا في علاقة القوة، وهي إشارة واضحة إلى أن التاريخ الموازي لم يكن لدى الروائي سوى مجرد افتراض، على الرغم من أن قناعات عميقة كانت تسيّره، غير أن تلك القناعات تلاشت أمام من يتحكّمون في الخطاب ويسيطرون على العقول، ولم تجد المنفذ الفعّال لتحقيقها.

قام الروائي بتفعيل التاريخ المضاد بتحويل منظومة ثورة التحرير وجبهة التحرير الفكرية فئة مهمّشة، بتحويل دور القايد من عميل إلى مدافع عن حقوق الأهالي في قوله: "والدتي التي اخبرتني يوما أن والدي قبل يوما مسؤولية قايد" ليرد عن الاهالي غطرسة الكولون ويخفف عنهم ظلم إدارة فرنسية طالما رأيت بعيني وجودها مجسدا في الحقول والمباني والمزارع تحرّرا ورفاها وعلى حال الأهالي قهر وفقرا" غير أن عدم قدرته غير أن عدم قدرته على الاستمرار في المجابهة وعدم إيجاد المنفذ الفعال للمشاركة في إنتاج خطاب جديد بعد الاستقلال، أسهم في تأكيد الهيمنة التي مارسها حزب جبهة التحرير على خصومه بإعادة تشكيلهم وفق المشروع الذي أراد، ولم نلاحظ معارضة فعلية من أرسلان، ولذلك نرى بأن الانقلاب على سردية جبهة التحرير ومحاولة تجريدها من أحقيتها في الثورة، وتعويضها بالثالوث الجديد بقي مجرد صورة مجازية افتراضية انتهت قبل انتهاء الرواية وهو يعتبر علامة فارقة على عدم القدرة على مقاومة الهيمنة،وعدم تمكن النخبة الرمزية الجزائرية من إيجاد الطرق الكفيلة بتحقيق النفاذ الذي يسمح بالتأثير في الإيديولوجية المهيمنة. لتعيد تأكيد ما سعى إليه الحبيب السّايح في رواية "زمن النمرود" من أن الرواية لا يمكنها تحقيق ما لم يتمّ تحقيقه في الواقع، وأن القناعات العميقة التي تبطّن الرواية القائمة على رؤية ثورية في التغيير والتجديد، انحسرت تحت غياب منطق ال(نحن) الذي دارت حوله فكرة التعايش، وغذّاه الذين عادوا من وراء الحدود واستولوا على السلطة، بمجرّد انتهاء الثورة، ممثلا لهم بمسؤول الحزب الذي يمارس كل أساليب الهيمنة بالخطاب من تحذير وتهديد وإقصاء، وهو جزء من تشكيل الهياكل المعقّدة للسّلطة والهيمنة.

لقد كان موت حاييم وانحسار دور أرسلان بمثابة انفكاك السحر عنهما حين جرّهما الروائي إلى إعدام حقيقي ومجازي، وكأن الرواية تقول إن التاريخ لم يكن عليه أن يغيّر من وجهته ويتبع المسار الذي صنعته الرواية، حتى وإن كان الرأي سديدا، لقد كان أرسلان يشعر بالقوة حين كان مع حاييم مثل الظل لصاحبه ودلّ غياب الظل على عدم وجود صاحبه، لأن الرأي السديد لا يكون إلا إذا ارتبط بمصدر قوة، وامتلاك السلطة الرمزية، ولم يستطع أرسلان وهو يمتلك مصدر المعرفة إحداث أي تأثير، الأمر الذي يجعل كل محاولة في التغيير مجرد حكاية خيالية مفترضة، ويجعل الماضي الذي حاول تقويضه من خلال هذه الحكاية المتخيّلة يعيش معنا في الحاضر، لأن استمرار التاريخ في الحاضر له قواعد في الهيمنة "يملكه أولئك القادرون على الإمساك بتلك القواعد"

فهل كان يجب على الرواية أن تخرج عن سردية التاريخ الثوري لكي تستعيد شرعيات أخرى كشرعية القائمين بالثورة، وهو السياق نفسه الذي كتبت فيه روايات أخرى تعزز هذا الطرح منذ أن بدأت مساءلة الثورة في السبعينيات من القرن الماضي وبعدها من خلال استرجاع نسق المهمّش في الرواية الجزائرية، وخاصة بعد مرحلة العنف، وتأكدت مع مطلع الألفية الثالثة.

قد يكون من البساطة التسليم، ونحن نلم ما تبقى من شتات اليهودي، أن بيته وقبره يشكلان رمزية خاصة ترتبط بالامتداد في الزمان، وتجعل حارس المقبرة وهو ابن أحد المجاهدين بمثابة شهادة تؤسّس لنسق تصوّري يعيد بناء الحضور اليهودي في ذهن القارئ، ولكن من السذاجة التسليم أن الرواية جاءت لتلغي أسطورة التيه

التي ارتبطت باليهود عبر العصور، وتؤسّس للماضي الذي يصبح حاضرا، تثبيتا لنسق الذميّة في جانبها المخصب التي تجعل لليهودي الحق في الوجود وامتلاك الزمان والمكان مع المسلمين، من أجل بعث النسق الحضاري المشترك، حتى وان خلّف ذلك النسق الحضاري المشترك القائم على التعايش رواسب إنسانية كعلاقة الصداقة التي شيّدت عليها الرواية. وتقدمها كآلية قادرة على خلق ما يفتقد في الواقع نتيجة النزعة الإقصائية التي تمارس في المجتمع الجزائري، حتى أنها أصبحت كتعويذة تكرر، وتـزداد رسوخا يوما بعد أمام خطابات سلطوية، تحدد الهوية بحسب الحاجة إلى العنصر الذي يضمن لها به الهيمنة.

-3نسق الاحتراز وانكسار المشروع

إذا تم التسليم من خلال تعرضنا بعض الأنساق المضمرة في الرواية أن الروائي، اتخذ من فكرة التعايش، وحكاية اليهودي وسيلة للحديث عن موقف شريحة معينة من المجتمع الجزائري من الاستعمار والثورة والاستقلال، وساهم هذا الموقف على الرغم من المشاركة في الثورة في عملية عزل مقننة، ليتم الاستيلاء على الثورة، فمن الطبيعي تبرير خاصية المخاتلة التي تنضوي عليها الرواية، والتي ساهمت في تعرية نسق التعايش من خلال الطريقة التي تم إيراد حاييم بها في الرواية التي يسقط تمثيله فيها في نوع من المفارقة تؤكد انتماء معينا لحاييم إلى هذا الوطن لا يختلف عن الانتماء الذي وضعه فيه المخيال الإسلامي الذي لا يمكن وضعه خارق نسق الذمية، وتؤكد عليه صمته وبقاؤه وحيدا وموته في آخر الرواية، ما يعني أن اللغة في الرواية "تقوم على تعارضات تراتبية بين الحضور والغياب، الحقيقة والمظهر، الداخل والخارج، المعنى والشكل، وبأن الحد الأول يكون متفوقا على الحد الثاني، في الوقت الذي يدرك فيه الثاني بوصفه تابعا للحد الأول" ولذلك كان حاييم حاضرا وغائبا، منتميا ولا منتميا، حرّا ومقيدا، حاضرا في الذكرى وغائبا في الحاضر، ولم يتسن لنا تبيّن ذلك لولا سريان نسق احترازي في الرواية، كان السارد مشدودا إليه هو نفسه الذي فرض هذا التعارض وهذه التراتبية والذي جعلنا نقرأ التعايش الذي انتهى إلي أرسلان في آخر الرواية بأنه مجرّد فكرة أو ذكرى تعبّر عن تصوّر للعالم وعلاقة الإنسان بالإنسان المختلف في لحظة زمنية معينة من التاريخ. كما تؤكد إخلال النخبة الثقافية التي يمثلها أرسلان بالدور الذي يسمح لها بالتأثير لاستمرار البنية الاجتماعية القائمة على التعايش، ما يعني قدرة السلطة على بقاء هذه النخبة تحت السّيطرة.

وهكذا انتهى التمثيل الإيجابي الظاهر للأقلية اليهودية، بتمثيل سلبي لها وللنخبة المثقفة، فموت حاييم كان مخططا له في الرواية، فقد كان يمكن أن يهاجر تحت ضغط عنصرية ما بعد الثورة، أو يقتل أو تؤمّم صيدليته أو يحرق داخلها، لكن الروائي أماته بالطريقة الأنسب، وهي القضاء والقدر، مثلما قدّم بموت القايد ما يشبه الاعتذار من خلال الطريقة الميتافيزيقية التي أنهى بها حياته أثناء الحج في مكة، وهي تعتبر من الأدوات التي تستعملها السلطة للتأثير في العقول، وهي نفسها الصّور النمطية التي عادة ما توظّفها السلطة لإضفاء الشرعية عليها.

ولذلك يثير خطاب أرسلان أسئلة مضمرة، من قبيل ماذا لو عاش المعمرون في الجزائر وماذا لو بقي اليهود بل ماذا لو لم يكن هناك ظلم يمارس على الأهالي؟ هل كانت الجزائر تتحول إلى جزائر أخرى، وواقع آخر، لا نرى فيه الشباب يغامرون صوب البحر. ؟

لا شك أن هذه الرواية، لا تعكس موقفا فرديا من المؤلف إنما هي تجسيد لتمثل مغاير بدأ يفرض نفسه كنسق في الرواية الجزائرية والعربية، فالسّايح يكتب في ظل هذا النسق الفكري الجديد الذي يهيمن على الثقافة العربية، وهو الاتجاه المهيمن الذي يدخل في تحقيق مشروع ثقافي عالمي، يدعو إلى التعايش، وتختلف استراتيجيات الروائيين، فمنها ما يدخل ضمن استعادة الهوية ومنها ما يعمل على تقويضها، وآخر يسائلها ليثوّر مواطن القوة فيها.

كما أن الاتجاه النوستالجي الـذي اقترن بخطاب أرســلان، بعد رحيل المعمرين ونبرة الأسى الملاحظة في حواراته مع حاييم، يمكن أن تضيف مبرّرا آخر للسلطة لتهميش هذه الفئة من الشيوعيين الجزائريين مسلمين أو يهودا، بحجة الموقف الايجابي من الاستعمار مثلما ورد في قول أرسلان: كنا وانأ وحاييم قد رفعنا كأسينا نخب المدينة التي بدت لي ونحن ننزل من حي الدّرب راجلين نحو المحطّة كأن كآبة شاملة طالت منها أبوابا ونوافذ ومداخل كانت تفتحها وتغلقها أياد أخرى على أنفاس أخرى. عبّرت عن ذلك لحاييم. وافترضت له أن المشهد كان سيبدو جميلا ورائعا لو أن من كانوا فيها من الأوربيين قبل عامين يختلطون، الآن، بأولئك المواطنين الذين كنا نمشي وسطهم. يتقاسمون الشارع نفسه والفضاء. ويتبادلون التحيّات ونظرات السّلام"

إن هذا الموقف اليوتوبي، يدفع إلى التشكيك في الأسباب التي حدثت من أجلها الثورة وطبيعة الذين قاموا بها، وقد يطرح أسئلة من قبيل: ألم يكن قد غرّر بهم من قبل جهات أخرى تبنّت البعثية والقومية العربية، ألم يكونوا وسيلة في أيديهم، وكان الشعب ضحية التعامل مع أطراف خارجية أخرى؟ ألم تكن المآسي التي عاشها الشعب الجزائري وسياسة التجويع والتجهيل، سوى نتيجة طبيعية لمقاومة هويّاتية لم تكن مضمونة النتائج وإن ضمنت خروج المستعمر، ألم تستبدل بنظام مارس ويمارس نفس أساليب الهيمنة. وهي أسئلة افتراضية يمكنها أن تتخذ بمثابة الدليل التوجيهي لإحكام السيطرة أكثر بحجة الحفاظ على مكاسب الثورة واستقلال الوطن.

وروايــة أنا وحاييم، تثير احتمال لو حدث وأن مارست فرنسا فقط نوعا من العدالة تجاه الأهالي ألم يكن ممكنا أن نكون اليوم مثل بعض المجتمعات الديمقراطية كأمريكا مثلا، تشكل بنيتها الاجتماعية أجناس وديانات وقوميات مختلفة، وإذا ثبت حدوث التعايش في عهد الاستعمار ألم يكن ممكنا بعد الاستقلال لو بقي المعمرون واليهود والأقدام السوداء؟

بغض النظر عن إمكانية الإجابة عن هذه الأسئلة بالإيجاب، فإن هناك حديثا عن ذاكرة مثقوبة، وإيديولوجية فجّة عكست ذلك العنف المقنّن الذي مورس ضد الأقلية اليهودية وضد الفرنسيين الذين ولدوا بالجزائر وضد النخبة المثقفة من الشيوعيين بعد الاستقلال بالاستحواذ على الثورة وتزوير تاريخها، وغيرها من عمليات التلاعب السلطوي في صياغة النماذج العقلية التي تضمن لها الهيمنة المستمرّة.

وهذه الرواية، وبغض النظر عن موضوعها، ومن خلال ما بصرنا مما تسرّب من قيم، تلخّص لنا معضلة حياة الإنسان في علاقته بالقيم، فهي تقع بين أمرين كلاهما مرّ كما قال زيغموند باومان "فكلما زاد تحصين القيم داخل الفكر قلّت أهميتها في حياة البشر الذين تشكّلت هذه القيم في الأصل لأجلهم، وكلما عظمت آثارها في تلك الحياة، قلّت قدرة الحياة التي جرى إصلاحها على تذكّر القيم التي دفعت إلى هذا الإصلاح وألهمته" ولذلك نلاحظ تعارضا بينا بين الأنساق في الرواية،

فهناك نسق أنثروبولوجي ثقافي يسري في مفاصل الرواية، وقد دل عليه ذلك الاحتفاء الوصفي الكبير، بالعادات والتقاليد، والشخصية الجزائرية في حديث أرسلان المتكرر عن دفء العائلة ودفء الوطن، وعن رموز الهوية التي تتجلى في طرق العيش وفي طبيعة اللباس وروائح الأكل، والعلاقات الإنسانية، وكلّ ذلك يشكل طبيعة ا المتخيل الاجتماعي، الذي يسرد الإنسان الجزائري من حيث كونه جزائريا، له نظامه الاجتماعي الخاص، ونسيجه المتشابك العناصر، وأدواره التي ساهمت بها تلك العناصر في إرساء قواعد التعايش، إنه المجتمع وقد استقل في الجسم عن طريق التربية والتنشئة الاجتماعية والتعليم والترويض بكل قيمه وأخلاقياته بكل محددات السلوك والتفكير والاختيار أنه ذلك التاريخ الذي يسكن الأشخاص، وهو الملاذ الثقافي بمفهوم بورديو الذي يدل على قوة الأصل في الوسط أو صورة التاريخ المشترك ذلك التاريخ المنقوش في الذات وفي الاشياء ولذلك فهذا النسق يشتغل في الرواية من خلال جمالية التوليد الوصفي الذي أمعن فيه الروائي، ولم يكن يبدو أنه مرتبط بتصور أرسلان الشخصي، خاصة وأنه يحكي حياته الخاصة التي بدت وكأنها سيرة ذاتية، وليس باتجاهه الفكري، ولا بمركزه الاجتماعي الطبقي كابن قايد، ولكنه مرتبط أيضا بالاستعدادات الجمعية مثل أنماط التفكير، والإدراك، والتقدير والممارسة، وما له علاقة بالأفعال اليومية مثل الأكل والشرب والملابس والأثاث والفن وعادات الاستهلاك والتي عجّت بها الرواية، وطبعتها بطابع استرسالي يعبر عن سريان هذا الملاذ الثقافي في النص. كنسق معارض، حتى وإن لم يقصد الروائي ذلك، لسياسة المسخ الاستعماري والتي تدلّ عليها أسماء الأماكن والشوارع التي أصبحت فرنسية. وأمعن التدقيق فيها، لتدل على أن التسمية لا يمكنها أن تخترق العناصر المولّدة للتمثلّات الاجتماعية للهوية الجزائرية، والمتحكّمة في الممارسات، التي هي ترسبات تختفي بين ذكريات أرسلان لطفولته وحياته وتعبرّ عن التاريخ الذي يسكنه، وتمارس على المتلقي سلطة من نوع خاص هي سلطة الأنساق المضمرة التي "ينجذب نحوها المتلقون دونما شعور منهم لأنها أصبحت تشكّل جزءا هاما من بنيتهم الذهنية والثقافية»

لقد أشرنا سالفا أن فكرة التعايش ليست في الوقت الحالي من الأسئلة الملحة في الثقافة الجزائرية على الرغم من أنها فكرة ملحة في الثقافة العالمية، لأنها وظفت في العالم العربي في سياق مختلف عن الذي وظفت به في الغرب، وأشرنا في مقدمة حديثنا عن الرواية إلى التردّد الذي ينتابنا ونحن نقر، بأن هذه الرواية، مجرّد تسويق لفكرة من الأفكار التي تروّج لها ثقافة العولمة، لأن التسليم بهذا الأمر، يجعلنا لا نرى في الرواية سوى وسيلة لتسويق أفكار، تخدم طروحات العولمة، ويكون التعايش مجرد فكرة تضليلية وضعت حجرة عثرة في طريق الأمة العربية لقبول فكرة التطبيع.

غير أن الأنساق المضمرة التي بصرنا بها، تجعلنا نخلص إلى أن الرواية قامت على تفكيك الأسباب التي تسهم في تشكيل السلطة وأساليب الهيمنة في المجتمع الجزائري، والتي جعلته ينتقل من مجتمع متعايش في ظروف قاهرة هي ظروف الاستعمار، إلى مجتمع منغلق على هويات جهوية وإيديولوجية، وقد تم اتخاذ ذلك الانغلاق كأداة من أدوات تحقيق السلطة وهيمنتها على القيم والمتاجرة بها من خلال الدعوة إلى الثورة على الظلم والاستقلال وبناء مجتمع موحّد ومنسجم لتبني إيديولوجية مهيمنة تضفي شرعية على ممارساتها الإقصائية والسيطرة على الإنتاج الرمزي للمجتمع الجزائري وتتخذ كل ذلك وسيلة لبسط النفوذ، والهيمنة على العقول والوجدان.

ولذلك فإن فكرة التعايش مع اليهود، التي ليست موضوعا في ذاتها، يمكن سحبها على التعايش بين الجزائريين فيما بينهم، وهل بإمكانها أن تجعلنا نتجاوز حالة الضعف والهوان التي يعيشها المجتمع والمثقف الجزائري، خاصة ونحن جزء من العالم الذي يعيش حالة من عدم الاستقرار في كل مكان، اعتبرها الغرب أنفسهم من أبرز سمات الحياة المعاصرة، وأشدها عذابا عليهم، فالمثقفون الفرنسيون يتحدّثون عن فقدان الاستقرار، والألمان عن عدم الأمان، ومجتمع المخاطر، والإيطاليون عن اللايقين، والانكليز عن عدم الأمن" فهل استعادة فكرة التعايش تدفعنا إلى الخروج من آثار اجتماع كل هذه الحالات عندنا؟

لقد وضعت الأنساق الثقافية الحبيب السايح في أسرها، عندما بدأ في حكاية قصة التعايش مع اليهود في الجزائر من خلال حاييم، غير أن فكرة التعايش ذاتها ساهمت في تشكيل دلالات نسقية مبثوثة في الخطاب الروائي، هي بمثابة العيوب النسقية بمفهوم الغذّامي التي كانت ولا تزال مسؤولة عن الحالة الجزائرية في خطابها الإشكالي عن الهوية، وفي طبيعة السّلطة المهيمنة التي تضع الجزائري في جو من الإرباك العقلي والوجداني، مثلما تضع الروائي في رهانات كبيرة وأوّلها رهان الرواية التي أصبحت اليوم كائنا متحوّلا كأنه الحرباء، تعيد النظر في ذاتها كل صباح، وتغير لباسها ولا تبالي.

* كلية الآداب واللغات
جامعة مولود معمري تيزي وزو

الإحالات

PAGE * MERGEFORMAT 22

يراجع، لطيفة الدليمي، فيزياء الرواية، وموسيقى الفلسفة، حوارات مع روائيات وروائيين،دار المدى، العراق 2016، القول لجي إم كوتزي ورد كعتبة لمقدة المترجمة، ص11.

- فيزياء الرواية، ص 12.
- سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، ط1 دار الجواهري، بيروت/دمشق، ص29.
- يراجع، محمد بوعزّة، تمثلات الهوية في رواية دنيا لعلوية صبح، مجلة تبيّن، العدد5/20 ربيع 2017، ص30 HYPERLINK"https://www.dohainstitute.org/ar/lists/ACRPS"https://www.dohainstitute.org/ar/lists/ACRPS
- مقدمة فيزياء الرواية ص 15 /16.
- الحبيب السايح، أنا وحاييم، ط1/ دار ميم للنشر، الجزائر 2018 ص73.
- الرواية ص ص62.
- حوار. لينكس كالي مع الحبيب السائح.
- الرواية، ص 206.
- الرواية ص 199.
- زيجموند باومان، الحداثة السائلة، تر:حجاج أبو جبر، ط2،الشبكة العربية للأبحاث والنشر بيروت، 2017 199
- الرواية ص332.
- يراجع فكرة التطهر في الحداثة السائلة، ص 254/252.
- براندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة، المتخيل والنظرية، ترجمة وتقديم السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2010 ص 195.
- الرواية ص 119.
-الرواية ص299.
- تعليم ما بعد الحداثة، ص215.
- المرجع نفسه، ص37.
- الرواية، ص ص263.
- زيغموند باومان، الحداثة السائلة ص92.
- سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، ص105.
- المرجع نفسه، ص108
- إسماعيل خلباص حمادي، إحسان ناصر، "النقد الثقافي مفهومه، منهجه إجراءاته"، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العدد 13 العراق، 2013 ص 17.
- المرجع نفسه، ص231.

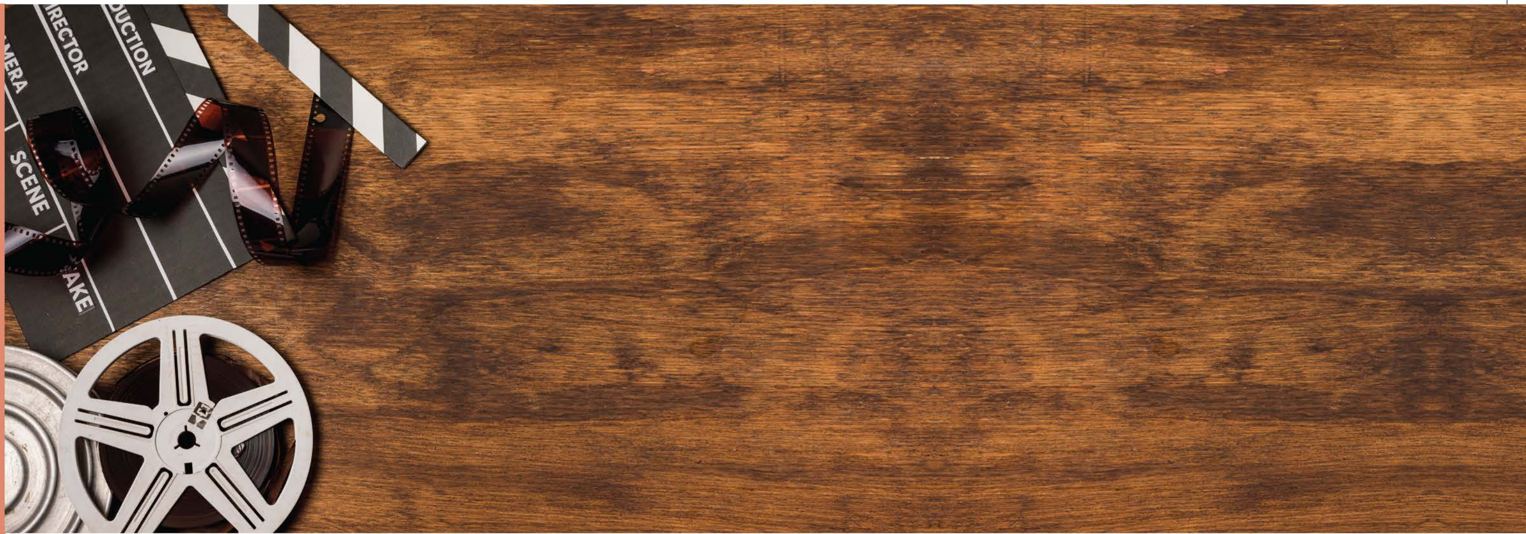
المرأة والسينما النسائية فى إيران



تكتب:
دكتورة/ آمال
عبد المنعم أحمد*



لاشك فى أن السينما هى إحدى أهم الوسائل المرئية فى العالم؛ إذ إنها تتمكن من توجيه المشاهد إلى احتياجاته؛ لأنها تُعبّر عن تلك الاحتياجات بشكل واضح وملحوظ، حيث يتمكن الفرد بواسطتها من تزويد نفسه بالمعرفة من خلال التطلع إلى تجارب من سبقوه، لا سيما وهى تمسّ الأحوال الاجتماعية، والقانونية، والحياتية، والسياسية، والاقتصادية، لكل عصر ولكل زمان؛ فهي ليست موجهة لمكان معين أو لشخص بعينه أو لزمان محدد؛ ومن ثم فالسينما مجتمع ذكي يضم كل الآداب والفنون والموسيقى ويبلورها معًا في مجموعة أدوار تخدم أهدافها، وتُحدّد موضوعاتها.





صورة من الفيلم الإيراني (دايره/ الدائرة) عام 2000م

وجدير بالذكر أن بداية معرفة السينما في إيران كانت مع دخول أول جهاز سينما، وهو جهاز " سينما نوغراف " في أواخر القرن العشرين وبالتحديد عام 1900م؛ فقد أصبح هذا التاريخ هو نقطة تحول في تاريخ السينما الإيرانية؛ إذ سافر "مظفر الدين شاه" - أحد ملوك الأسرة القاجارية الحاكمة - إلى فرنسا، وهناك شاهد هذا الجهاز السينمائي، وأُعجب به، وعندما عاد إلى إيران أمر بشرائه؛ ومن ثم بدأ استخدام جهاز "سينما نوغراف" فى عرض الأفلام الأجنبية - غير الناطقة بالفارسية- لتسلية البلاط القاجاري والأعيان، وتمّ افتتاح أول قاعة سينما فى طهران فى عام 1904م، وقد استغرق الأمر وقتًا ليتمكن عامة الناس من استخدام هذا الجهاز لمشاهدة الأفلام.



صورة لبعض المخرجات الإيرانيات الشهيرات في مجال الإخراج السينمائي

ويُعد عـام 1930م تاريخًا فاصلًا فى السينما الإيرانية؛ إذ تم افتتاح أول صالة سينمائية فخمة لعرض الأفلام الناطقة فى هذا العام، وكان إنتاج أول فيلم سينمائى ناطق فى عام 1932م، وهو فيلم (دختر لر / فتاة من لورستان)، والذى قام بإخراجه "عبد الحسين سدنتا"، وكانت قصة هذا الفيلم مأخوذة عن حكاية شعبية لجعفر وجلنار، والتى تحكى قصة "جلنار" الفتاة التى تم اختطافها منذ طفولتها، وظلت تعمل بمقهى، وكـان كبير قطاع الطرق "قلى خان" مغرمًا بها ويطمع فى الحصول عليها، لكنها كانت مغرمة بــ "جعفر" الموظف الحكومى، فيقرر الحبيبان الهروب معًا إلى بومباى خوفًا من قطّاع الطرق. وكانت قصة الفيلم هذه تحوى بين طياتها شرحًا لمعالم إيران وطبيعتها الخلابة، وتطور مدن إيران، كنوع من إثـارة أحاسيس الإيرانيين الذين يعيشون بعيدًا عن وطنهم.

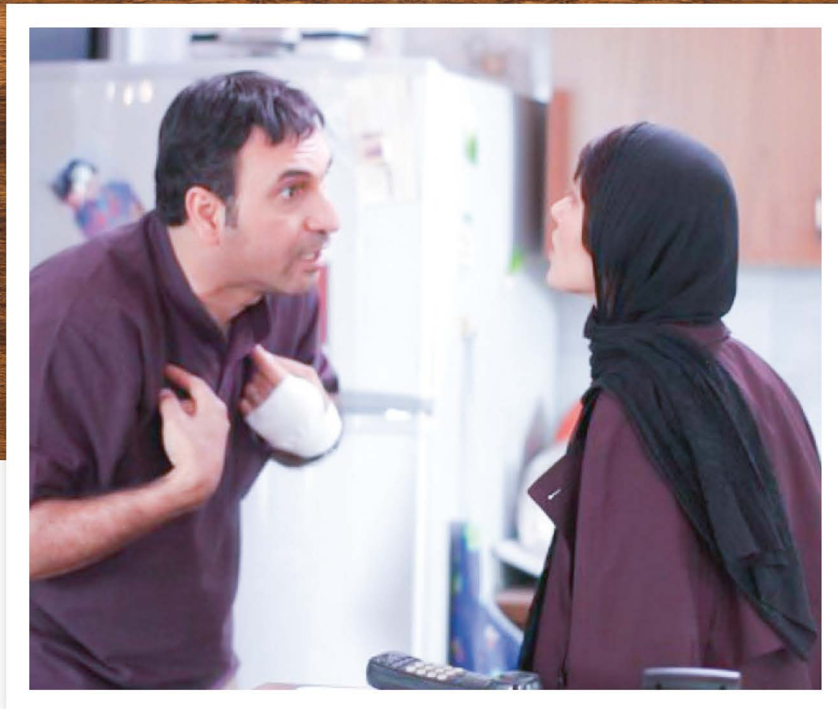
وقد واصلت السينما الإيرانية طريقها حتى عام 1979م، حيث كانت الثورة الإيرانية وسيلة تغيير على كافة المستويات الاجتماعية والثقافية والفنية، مثلها مثل معظم الثورات، فواصلت السينما الإيرانية مسيرتها فى طريق النجاح، حيث استخدمها المؤلفون كوسيلة ناجحة للتعبير عن معاناة المجتمع، ومطالب الشعب، وتصوير الحياة اليومية والروتينية؛ مما جعلها أقرب طريقة للوصول إلى قلوب الناس، بل أصبحت السينما مكانًا للترفيه، يقصده عامة الشعب للترفيه عن أنفسهم من متاعب الحياة والروتين اليومي؛ لذا كثرت دور العرض السينمائى، وكان من أهمها: فردوسى، همايون، ناسيونال، استخر، تئاتر ملى، وغيرها؛ وقد أسهم ذلك كله فى نجاحها، ووصول الأفلام الإيرانية إلى المهرجانات الدولية، وحصاد الكثير من الجوائز الدولية.

ومن الملاحظ أن المرأة الإيرانية تأثرت بالثورة الإيرانية عام 1979م؛ إذ فُرض عليها الحجاب تدريجيًا عقب الثورة، وكان يتم التأكيد على دورها كأم وزوجة وأخت، فبدأت تبرز هذه الصور المتنوعة للمرأة فى السينما، لكنها سرعان ما اندثرت هذه الملامح بالتدريج، حتى اختفى دور المرأة نهائيًا فى السينما، سواء أكانت تقوم بالتمثيل من خلال عدم وجود دور أساسي لها، أم من خلال عدم التركيز على حضورها، فكان معظم الممثلين من الرجال، حتى أنه لم يعد للمرأة أى دور فى الأفلام، وظلّ الوضع هكذا لدرجة أن المرأة حُرمت تمامًا من الفوز بالجوائز، أو المشاركة فى المهرجانات الدولية، لكن ذلك الوضع كان لا يناسب بعض الأفلام التى تُجسد الواقع، فالمرأة هى الوجه الآخر للرجل، ودونها لا يستقيم العمل الفنى، لاسيما وهى إحدى قطبي الحياة.

وقد قامت "نجمة ماهانى" فى دراستها عن المرأة بتقسيم دور المرأة فى الأفلام الإيرانية فى سينما ما بعد الثورة فى إيران إلى ثلاث مراحل: (أولاً) مرحلة الحرب فى الفترة مـن(1977-1988م)، (ثانيا) مرحلة ما بعد الحرب والبناء فى الفترة من (1989-1996م)، (ثالثا) مرحلة الإصلاح بدءًا من عهد الرئيس خاتمى. وكان لكل عهد خصائصه التى تُميّز حضور المرأة فيه، سواء أمام الكاميرا، أم خلفها، أم فى الأدوار التى تُعطى للنساء، وكذا فى التفاعل الجماهيري مع هذه الأدوار.

ولاشـك أن الحجـاب وقـانـون "منع الحجاب" كان عائقًا أمام اقتحام المرأة المجال السينمائي بسهولة، لكن المرأة الإيرانية قد عرفت اليوم كيف تستخدم هـذا العائق لصالحها؛ إذ استطاعت الفنانة "تسليمى" من استرداد مكانة المرأة في السينما الإيرانية حين تمكنت من الحصول على دور لها فى خمسة أفلام أثبتت خلالها جدارتها الفنية ونضج موهبتها، هذه الأفلام هى : (مرگ يزدگـر/ موت يزدجر- چـريكه تـارا/ المناضلة تارا- ماديان/ الفرس- باشو غريبه كوچـك/ باشو الغريب الصغير- شايد وقتى ديـگـر/ ربما





صورة من فيلم (چهار شنبه سوري/ الأربعاء الأخير) عام 2006م

في وقت آخر)، وكانت قصة الأفلام الخمسة تتمحور بشكل مباشر حول المرأة ومعاناتها في المجتمع، سواء بظهورها كأرملة وحيدة تحارب عنف الطبيعة كما تحارب الفقر والاستغلال الجنسي، كأم تهتم بتربية أولادها وحدها دون جدوى من زوجها، كأم تضطر إلى تزويج ابنتها الصغيرة من رجل كبير في السن لتحصل جراء هذا الزواج على فرسة، وكأن الفتاة بضاعة تُباع وتُشترى، كأم تعاني وطفلها الصغير من جراء الحرب، أم كفتاة قوية تحارب مصاعب الحياة حتى تستطيع العيش بكرامتها فتعمل وتجتهد وتكافح على أمل تحقيق مستقبل مشرق وغد أفضل.

وخلال السنوات الأخيرة ظهرت المرأة بشكل غير مسبوق في عالم السينما في إيران، من خلال طرح موضوعات تخصها لم تكن تُعرض من قبل ولم يلتفت إليها أحد، بل عُرضت أيضًا تلك الموضوعات بصور مختلفة؛ إذ بدأت المرأة تخرج من الأدوار التقليدية الثانوية والنمطية المعتادة، فمثلا يصور فيلم "الممثل" عام 1990م قصة زوجة عقيم لفنان يعاني من توقف قدرته على إنتاج عمل إبداعي، بسبب معاناته من عدم قدرته على أن يكون أبًا، فتقوم زوجته بدفع مبلغٍ لفتاة غجرية لتتزوج زوجها، لكنها في النهاية تنهار حين تلاحظ حب زوجها لتلك الفتاة الغجرية التي كانت تستخدمها كوسيلة لإسعاد زوجها حتى يزداد حبه لها، وليس من أجل أن يتخلى عن حبها ويقع في حب غيرها. أما فيلم "سارة" فيحكي قصة امرأة تضحّي بسمعتها وصحتها لتسدد قرضًا حصلت عليه لعلاج زوجها، ثم تتعرض لإبتزاز جنسي من صاحب المال وتكذب على زوجها بشأن مصدر مالها، ثم تضطر لمواجهته بالحقيقة فتخسر عائلتها وزواجها.

ومن هنا ظهر مصطلح جديد على الساحة الفنية وانتشر، عُرف هذا المصطلح باسم "السينما النسائية"، ولهذا المصطلح مفهوم موسّع يشوبه الجدل، وتختلف حوله الآراء؛ فهو في معتقد النسوية يعني السينما التي تعبّر عن آراء النساء؛ إذ يُظهر هذا النوع من السينما المرأة في قالب السينما التجارية، بحيث لا تظهر على الهامش أو في ظل الرجل أو في حاشيته، لكن تكون الموضوعات المطروحة معروضة من وجهة نظر النساء، أو أن تكون متعلقة بالنساء.

وقد أثبتت "السينما النسائية" نفسها كنوع جديد من السينما في إيران، والتي تطرح نظرة جديدة للمرأة، وتعترض على وضعها المهمّش في المجتمع، وكذلك تبحث في نظرة المجتمع للمرأة في مختلف الثقافات، وتتطلّع إلى حناياها ومكنوناتها بشكل لم يُرَ من قبل. وكانت السينما النسائية بمثابة طوق النجاة للمرأة في المجتمع الإيراني؛ إذ مزجت بين وضع النساء في المجتمع والعادات والتقاليد والقوانين الخاصة بهن، وتطلعت إلى حقهن في حرية التعبير، والتفكير، والعمل، وغيرها من حقوقهن المهدورة.

وجدير بالذكر أنه لم يقتصر دور المرأة على التمثيل فقط، بل برزت أسماء أخرى لنساء إيرانيات في مجال الإخراج، وقد صرّح مساعد الشؤون السينمائية في وزارة الثقافة والإرشاد النفسي أنه بالوصول إلى النصف الثاني من تسعينيات القرن العشرين، بلغ عدد المخرجات الإيرانيات نحو أكثر من مائة



صورة من فيلم (پچه هاي طلاق/ أطفال الطلاق) عام 1989م

وخمسين مخرجة يعملن في مجال السينما الإيرانية. وتُعد "مرضية برومند" هى أول مخرجة بعد الثورة تصنع عملًا طويلًا، وتقف بحجابها بين المصورين والممثلين، وهى أولى الخطوات الثورية الجريئة، ومن بعدها توالت شهرة مخرجات آخريات من أمثال: (رخشان بنى اعتماد، پوران درخشنده، فريال بهزاد، تهمينه ميلانى)، وعُرفت الأخيرة بأفلامها النسوية والانتقاد الحادّ لوضع المرأة فى إيران، وحثّ النساء على نيل استقلالهنّ وتمردهن على أوضاعهن المتردية.

ونظرًا لظهور سيدات إيرانيات في الساحة الفنية سواء في التمثيل أم الإخراج، فكان لذلك دور فعال في توجيه الأنظار بقوة نحو الأعمال السينمائية النسائية التي تعنى بقضايا المرأة وهمومها، وقد اعتُبر ذلك انعكاسًا مباشرًا لرغبة المرأة الإيرانية في اقتحام نواحي الحياة ومجالاتها المختلفة، وتطوير أوضاعها في المجتمع بحيث تثبت وجودها جنبًا إلى جنب مع الرجل دون أن تكون ظلًا باهتًا فى كنفه.

لقد كانت القضية الرئيسة في السينما النسائية في إيران وفى معظم الأفلام هي قضية العلاقة بين الرجل والمرأة؛ حيث كثيرًا ما يسبب أحد الطرفين مشاكل للطرف الآخر، فتارة تعرض الأفلام الإيرانية صورة للمرأة الطماعة الجشعة المغرورة التي تهين زوجها وتتركه بسبب عدم قدرته المادية، وتارة تعرض للمرأة الثرية المادية التي تدفع الرجل إلى الحصول على الثروة والمال للوصول إليها أو تصورها كامرأة تبحث عن رجل ثري يحقّق لها مطامعها المادية وتتزوج به، وتارةً ثالثة تحاول الأفلام معالجة العلاقة بين الطرفين، فنرى المرأة تضحّي من أجل حبها أو للحفاظ على زوجها وأسرتها، وأحيانًا أخرى تُظهر المرأة ضعيفة تخضع للعوامل المفروضة عليها، وهكذا تنوعت الموضوعات التي تتمحور حول المرأة، والتي تناقشها السينما النسائية في إيران، لذلك سنستعرض بعض النماذج من الأفلام الإيرانية التي اهتمت بالمرأة وناقشت معظم ما يخصّها من قضايا ومتطلبات، سواء أكانت الموضوعات المعروضة مطروحة من وجهة نظر المرأة كمخرجة للفيلم ومتحيزة للأنثى، أم كانت متعلقة بالنساء عامة بغض النظر عما إذا كان مخرج الفيلم رجلًا أو امرأة.

فإذا بدأنا بالموضوعات المعروضة والمطروحة من وجهة نظر المرأة كمخرجة للفيلم، سنشير إلى فيلم (پچه هاى طلاق/ أطفال الطلاق) وهو من إخراج "تهمينه ميلانى"، وقد تم عرضه فى عام 1989م، وحاز على جائزة أفضل فيلم في مهرجان الفجر السينمائي الدولي، وكان يعرض لقضية الطلاق وما يتبعه من عواقب تؤثّر بالسلب على الأطفال، محملًا الرجل كل النتائج المسيئة التي نجمت عن ذلك.

وبالنسبة لفيلم (نرگس/ نرجس) فهو فيلم اجتماعي قامت بإخراجه "رخشان بنى اعتماد" فى عام 1991م، وقد لقى نجاحًا كبيرًا، وأُعتبر من الأفلام المؤثرة كثيرًا فى المجتمع الإيرانى؛ إذ تدور قصته حول علاقة رجل بامرأتين، الرجل يُدعى "عادل" وهو يعيش قوت يومه من السرقة، ويتزوج من فتاة تُدعى "آفاق" لكنها كانت تعانى من ماضيها المؤسف فتتزوجه مجبرة لتتمكن من العيش في المجتمع، لكن "عادل" لم يكن سعيدًا فى حياته معها، فيتفقان سويةً أن تتظاهر "آفاق" بأنها أم "عادل" وليست زوجته؛ كي يتمكّن من الزواج من "نرجس" الفتاة الغنية حتى يتمكن من الاستيلاء على أموالها، وبالفعل تنجح خطتهما، لكن لم يحالفهما الحظ طويلًا؛ إذ يتم اعتقال "عادل" بتهمة السرقة، وفى ذلك الوقت تكشف "نرجس" أمرهما، فتطلب الطلاق وتسترد كل أموالها بمساعدة الشرطة، وينتهى الفيلم بحبس "عادل" ووفاة "آفاق" إثر اصطدامها بإحدى السيارات. وهكذا يشير هذا الفيلم إلى المرأة الوفية التي تدعم زوجها حتى



المخرجة رخشان بني اعتماد أثناء تسلمها جائزة أفضل مخرجة

في أخطائه لتظل بجواره، للدرجة التي تجعلها تقبل بوجود امرأة أخرى في حياة زوجها.

وإذا انتقلنا بالحديث إلى فيلم (دو زن/ امرأتان) الذى أخرجته "تهمينه ميلانى" فى عام 1998م وحازت عنه بجائزة أفضل سيناريو في مهرجان الفجر السينمائى الدولى أيضًا، فهو فيلم اجتماعي يعرض لقضايا المرأة، والظلم الواقع عليها من المجتمع الذى تعيش فيه، كقضية الزواج الإجباري، وسيطرة الرجل على زوجته وهيمنته المطلقة على جميع زمام الأمور، وإساءة الرجل إلى زوجته؛ إذ يحكى هذا الفيلم قصة فتاتين إحداهما من العاصمة طهران، والأخرى من أصفهان، وقد أتت الأخيرة إلى طهران للالتحاق بالجامعة ومتابعة دراستها الجامعية، لكنها تضطر للعودة إلى مدينتها بسبب إغلاق الجامعات في فترة الثورة الثقافية – الفترة التي تم ّفيها إغلاق الجامعات في إيران إثر الثورة الإيرانية في عام 1979م – وهناك تُجبر تلك الفتاة على الزواج من رجل لم ترض به، كان قد اختاره لها والدها، وكان يكبرها في السن، فتعيش معه حياة ذليلة، وتتعرض في حياتها الزوجية إلى الإهانة والمذلة لدرجة تصل إلى حد الضرب، فيظهر خلال الفيلم مدى معاناة تلك الفتاة التي تتعرض بشدة على الثقافة الذكورية في مجتمعها المتشدد. وهكذا يشير هذا الفيلم إلى النتائج السلبية للزواج الإجباري غير المناسب، وأثره النفسي والاجتماعي على المرأة، كما يدين عنف الرجل وتسلطه تجاه المرأة.

أما فيلم (زير پوست شهر/ تحت جلد المدينة) فهو فيلم آخر ناجح للمخرجة "رخشان بنى اعتماد" تم عرضه فى عام 2000م، واعتبره النقاد ووسائل الإعلام أفضل فيلم في هذه السنة، ومازال يُعد من الأفلام الخالدة في تاريخ السينما الإيرانية، فيحكى معاناة ومأساة امرأة عاملة، تُدعى "طوبى"، تعيش هي وأسرتها حياة فقيرة، وهى امرأة انطوائية تحب الجلوس في بيتها، ولا ترغب في الخروج كثيراً، وهى تختلف عن زوجها "محمود" الذى يحب المال ويميل إلى الخروج والسهر، وقد أنجبا ثلاثة أولاد، ولدين وفتاة، الابن الصغير "علي" يحب السياسة ويشارك في النشاطات السياسية وقت الانتخابات، أما الابن الكبير "عباس" فيحب الحياة ويحلم بالسفر إلى اليابان، يقرر الزوج والابن الكبير إعطاء سند البيت الذى يعيشون فيه لسمسار ليبيعه لهم، وتدور أحداث القصة على هذا النهج؛ إذ تحكي تفاصيل حياتهم اليومية، وإذا بيوم كانت "ابنة طوبى" تزور إحدى صديقاتها، فيتم اعتقالها، فتقرر "طوبى" أن ترهن بيتها من أجل إطلاق سراح ابنتها، لكنها تفاجأ بفقدان سند البيت، وتكتشف ما فعله زوجها وابنها الكبير، وهكذا فقد فقدوا بيتهم كما فقدوا الأموال التي كانوا يبغونها نظير بيع بيتهم، فاتجه ابنها الكبير للتجارة في المخدرات، ثم يضطر للهرب خوفا من السجن، فتنهار "طوبى" وقد فقدت كل مات ملكه، حتى أسرتها أيضًا. ويشير هذا الفيلم إلى المرأة الضعيفة المنكسرة التي تفقد كل ما تملك بسبب نزوات زوجها وابنها الأكبر، وبسبب حبهما للمال، وعدم اهتمام

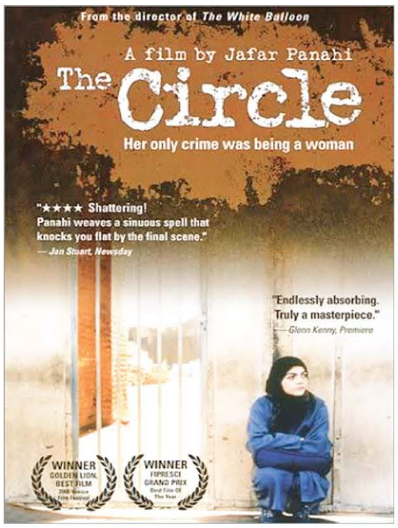


صورة من فيلم (پچه هاي طلاق/ أطفال الطلاق) عام 1989م

الزوج بأسرته أو زوجته، وقدرته على التضحية بالبيت الذى يحتويهم دون التفكير فيما ستتعرض له أسرته، وما سيترتب على ما فعله؛ وهكذا يدين هذا الفيلم الرجل، ويصور المرأة ضحية لرغباته ونزواته المادية.

وإذا انتقلنا إلى الموضوعات المعروضة من قِبل رجال لكنها تطرح موضوعات متعلقة بالنساء، سنشير إلى فيلم (ليلا/ ليلى) فهو أيضًا فيلم اجتماعي قام بإخراجه "داريوش مهرجويي" فى عام 1996م، ويحكى قصة فتاة تُدعى "ليلى" تحب رجلًا وتتزوجه، لكنها بعد الزواج تكتشف عدم قدرتها على الإنجاب، وتمر "ليلى" بحالة نفسية صعبة وتتعرّض للإهانة من والدة زوجها التي كانت تُلح على ابنها ليتزوج من أخرى بغرض الإنجاب؛ ومن ثم ترضخ "ليلى" لرغبة والدة زوجها، بل تقنعه هي الأخرى بالزواج من أخرى. وهكذا يلقي هذا الفيلم الضوء على علاقة الحماة بزوجة ابنها، ودورها في إفساد حياته الزوجية، كما يشير إلى أن من يؤذي المرأة هى امرأة أخرى من نفس جنسها، سواء أكانت أم زوجها أم أخته.

كما نذكر فيلم (دايره/ الدائرة) فهو من إبداع المخرج الإيرانى العالمى "جعفر بناهي"، تمّ عرضه في السنيما فى عام 2000م، يدور الفيلم في إطار دائري؛ إذ يبدأ بنافذة ذات فتحة مربعة تُظهر أحد العنابر بمستشفى للولادة، وينتهى أيضًا بفتحة مشابهة كنافذة صغيرة لإحدى زنزانات السجن، وبين البداية والنهاية تنساب أحداث الفيلم في مسار يبدأ بالحياة وينتهى بالموت؛ إذ تتمحور أحداثه حول سبع نساء إيرانيات خرقن القانون وخرجن عليه بطريقة ما ولم تكن جرائمهن واضحة، لكن مصيرهن كان السجن، ويسرد لنا الفيلم أحداث حياتهن في السجن وما حصدوه بعد خروجهن منه، واختلاطهن بالمجتمع الإيرانى مجددًا؛ إذ تظهر المرأة في عدة مواقف تكشف عن أنها تنتمى إلى طبقة دنيا؛ ونشاهد



عبر أحداث الفيلم أن إحداهن تضطر إلى الكذب من أجل الحصول على تذكرة سفر بالباص إلى خارج المدينة؛ لأنها لم تكن تملك ما يثبت شخصيتها. وتضطر أخرى إلى الهروب من السجن لإجهاض نفسها، لكنها تفاجأ عند عودتها إلى المنزل بطردها بكل عنف وقسوة من قِبل أسرتها. ونرى أخرى بعد خروجها من السجن، وبمجرد وصولها إلى بيتها، تُفاجأ بزوجها في أحضان امرأة أخرى على مخدع الزوجية الخاص بها؛ ومن ثم يركّز الفيلم على القيود المفروضة عليهن وعلى حياتهن؛ إذ يعكس صورة معاملة المرأة في إيران، ونظرة المجتمع إليها؛ مما يشي بمدى المعاناة لدى المرأة الإيرانية في المجتمع، ومدى ما أصابها من إحباطات.

ونتوقف أيضًا عند فيلم (چهار شنبه سورى/ الأربعاء الأخير) الذى كتبه المؤلف الإيـراني "أصغر فرهادى" وقام بإخراجه في عام 2006م، وهو يحكى قصة فتاة تعيش في إحدى القرى في إيران، وكانت مخطوبة، لكنها تضطر للسفر إلى المدينة للعمل بها لتأمين مصاريف زواجها، وبالفعل تذهب للعمل بإحدى الوكالات التي تُرسل الخادمات للعمل في البيوت، وتُكلّف بأول عمل لها في الأربعاء الأخير من العام عند إحدى الأسر، وبمجرد وصولها مقر عملها، تنشب مشاجرة



المخرجة رخشان بني اعتماد في أحد المهرجانات

كبيرة بين الزوج وزوجته، تكتشف من خلالها أن تلك الزوجة تشكّ بأن زوجها على علاقة بجارتها التي تمتلك صالونًا نسائيًا في نفس العمارة، وتطلب تلك الزوجة من الفتاة مراقبة الزوج وإخبارها بتحركاته؛ وبذلك تجد العاملة أنها أصبحت دون إرادتها في خضم الأحداث، وتتوالى أحداث الفيلم لتكشف عن كذب جميع شخصيات العمل الفني. ويعكس ذلك رؤية سلبية للمرأة؛ إذ يصورها كامرأة شكّاكة كاذبة لا تثق في نفسها أو في زوجها، وربما يُعبرّ ذلك عن نظرة الرجل للمرأة في المجتمع الإيراني، ويكون ذلك التصور عن المرأة نابعًا في الأساس عمّا يدورّ في مكنون الرجل الإيراني وما يدور في ذهنه عن قرينته المرأة.

أما فيلمه الآخر (جدايي نادر از سمين/ انفصال نادر وسمين) الذي قام أيضًا بتأليفه، وإخراجه في عام 2011م، فقد حاز على أكثر من 30 جائزة من مهرجانات متعددة منها: جائزة الأوسكار لأفضل فيلم بلغة أجنبية في عام 2012م، بجانب جائزة الدب الذهبي لأحسن فيلم في مهرجان برلين السينمائي الدولي، وهو يُعدّ أول فيلم إيراني يحصل على الجائزتين، كما حصل في d في عام 2011م على جائزة لجنة التحكيم الخاصة، كما تم ترشيحه لجائزة الأوسكار عن أفضل سيناريو أصلي؛ إذ يعرض هذا الفيلم لقصة زوجة تطلب الطلاق حتى تستطيع السفر والعيش في ظروف أفضل خارج إيران، في مقابل رفض زوجها، وتبدأ المعاناة بين الزوجين عندما يُتهم الزوج بدفع الخادمة التي تعمل في بيته بعنف؛ مما يتسبب في إجهاضها. ومن ثم يناقش هذا الفيلم معاناة المرأة في المجتمع الإيراني من تسلط الرجل وعنفه وقسوته؛ مما ينجم عنه الكثير من المشاكل الاجتماعية في ظل الظروف التقليدية السائدة في إيران.

ومما سبق يتضح مدى اهتمام السينما في إيران بالمرأة وقضاياها من خلال تخصيص أعمال خالصة تعبرّ عن معاناتها، ومتطلباتها، ومكانتها فذ المجتمع، وكذلك من خلال اهتمام الكُتّاب والمخرجين - من الرجال والنساء - بها، وتهافتهم على الأعمال التي تجسّد همومها وجهودها في المجتمع، وتسلّط عليها الضوء في صور مختلفة ومتنوعة؛ وذلك بهدف تناول كل ما يخص المرأة بشكل صريح عبر محاولة جادة لإيصاله للمجتمع كله بشكل بسيط وسريع؛ لما للسينما من تأثير فعال ومباشر على المشاهد؛ الأمر الذى أثمر سينما خاصة بالمرأة، عُرفت بالسينما النسائية؛ تلك التي أسهمت في جعل وضع المرأة في السينما الإيرانية أكثر وضوحًا، وأكثر قوة، وثباتًا.

*** مدرس اللغة الفارسية والأدب المقارن الحديث والمعاصر بكلية الآداب- جامعة الإسكندرية**

الممثل الأخطبوط.. وشفرة الجسد الزاخرة في نموذجين مسرحيين



تكتب:
أمل ممدوح*

ينسخ ما يقف عليه وإن كان بعيدا كل البعد عن طبيعته، يكتسب شكله، لونه.. طبيعته وملمسه، ثم يصرفها لصالح أخرى متى أراد، الممثل مثل هذا الأخطبوط الرخو متعدد الأذرع، حيث التشفير وتفكيكه يصبحان لعبة جنونية مثيرة متجددة، تخلق الآن وهنا على خشبة المسرح في جسد الممثل، كآلة اختزال، للمعنى في البصري، واللامرئي في المرئي، في تغير قد يكون لمرات ومرات كأصول جديدة لا تنتهي، الأمر الذي جعل "رولان بارت" يقول إن" فن المسرح هو فن ازدهار وتفتح الجسد"، وجعل الباحث المسرحي التشيكي " فيلتروسكي" يرى أن جسد المبدع "يكتسب قواه التعبيرية من تحويل نفسه إلى شيء آخر، وشخص غير ذاته"، وأنه "الوحدة الديناميكية لمجموعة كاملة من الدلالات"، فجسد الممثل حالة جدلية بين جسد واقعي وجسد متخيل، تشكل رأس عملية الفرجة ومتعتها، تبرز ذلك بوضوح تلك العروض المسرحية التي تعتمد بشكل خاص على جسد الممثل كأداة حية خلاقة بذاتها، تحمل مركبات من الدلالات البصرية وما ورائها، لا مجرد الحضور التجسيدي بصورته الأحادية أو التقليدية.





في الدورة رقم 12 الأخيرة من المهرجان القومي للمسرح المصري، يمكننا تأمل عرضين يبرز فيهما دور الممثل وحضوره، ورغم فروق أسلوبية الأداء وفلسفته فيهما واختلاف طبيعة كل عرض، إلا أنهما يشتركان في عدة سمات، كحالة التمثيل داخل التمثيل، وفي كثرة عدد الممثلين على المسرح كبنية أساسية، والحالة الحيوية لهما بتأثيرين وتوجهين مختلفين، أحدهما وهو عرض "جريما في المعادي" للمخرج أشرف عبدالباقي؛ بدا ذا قشرة كلاسيكية خادعة بمضمون حداثي، فضم ديكورا كلاسيكيا ثقيلا أو بدا كذلك، وانتمى لزمن آخر بملابسه ولغته، بأداء غير مرتجل وإن بدا فوضويا بشكل قصدي، بوحدة أداء تنتمي لأسلوبية واحدة، يصبح فيها جسد الممثل كما يراه "مايرهولد" كآلة منتجة للدلالات، تكمن براعته في "إبداع جسده لأشكال بلاستيكية جديدة في الفضاءين الزماني والمكاني للعرض المسرحي"، ففيه يكتسب جسد الممثل طبيعة أخرى بردود أفعالها المغايرة لا بمنطقية الجسد الإنساني، بحيث يتضمن العرض حالة تمثيلية داخل أخرى ومسرحية داخل المسرحية، ليتضمن هذه السمة الأخيرة من جديد العرض الآخر "سينما مصر" للمخرج خالد جلال، فيضم التمثيل داخل التمثيل، بل التمثيل داخل التمثيل داخل التمثيل، يدور هنا في زمننا المعاصر لكنه يرتحل بنا في أزمنة ماضية، من خلال قصص سينمائية في حقيقتها متخيلة، بتنقل وتنوع أدائي ما بين الواقعي والميلودرامي وبين المحاكاة الكوميدية الساخرة، باعتماد صريح مباشر على الممثل كنتاج ورشة ارتجالية لتدريب الممثل تفرد له الأرض لعرض موهبته، مما يقترب هنا من مذهب "جروتوفسكي" في المسرح الفقير بالاعتماد الكامل على الممثل في ظل استغناء أو تراجع لدور بقية العناصر، فالعرض بلا ديكور إلا قطع تجريدية، مع ظهور إيقاعي لإضاءة ملمحة بالحالة بشكل مجرد، وغناء حي يؤديه بعض الممثلين، وأداء جماعي تدويري يتيح لكل ممثل إبراز إمكانياته في حالات متنوعة، عرضان مسرحيان للممثل من عروض المهرجان، يتشابهان ويختلفان كما سيظهر تحليل كل منهما بشكل مستقل :

1ـ جريما في المعادي..

الممثل ومهارة الانسلاخ والتشيؤ

أن تؤخذ الفوضى بجدية أو تؤخذ الجدية المأساوية بفوضوية، هو أمر كابوسي في حقيقته؛ أن لا تعرف أين أنت وما الحدود الفاصلة بين الحقيقة والوهم..وبين المنطق والوجود القائم، وبين العبث والوجود المفترض، حين يتكسّر الثابت بوجه ضاحك إلى قطع صغيرة تخطو عليها فيعربد الشك، وهنا يقول دريدا "الوهم أشد رسوخا من الحقيقة"، ففي الوهم يبدأ عمل الحقيقة، التي قد لا يمكن كشفها أحيانا إلا بإزالة الهوية أو تمييعها، في المسافة اللازمة لاتساع الرؤية التي ينتهجها مسرح العبث أو اللامعقول، الساخر من الحياة ومنطقيتها الجامدة بل منك شخصيا، في هذا الإطار الفلسفي تدور مسرحية "جريما في المعادي" ذات الفصلين التي تعرض حاليا على مسرح نجيب الريحاني، دراماتورج وإخراج أشرف عبد الباقي، عن أصل للعرض الإنجليزي: The play who goes wrong الذي قدم على مسرح برودواي وفاز بعدة جوائز منها جائزة أفضل برودواي عالم عام 2017 وجائزة أوليفييه لأفضل كوميديا جديدة من تأليف هنري لويس وجونثان ساير وهنري شيلدز بإعلان واضح لهذا الأصل والتزام قانوني ومادي بحقوقه الأدبيّة والماديّة في موقف صار نادرا للأسف ممّا يحتسب ويستحق التقدير.

فوضى تنتشر في المسرح، وتفاجأ في مقعدك ببعض الأشخاص الذين يرتدون زيا موحدا يدل أنهم من العاملين في المسرح أو العرض "الإصطف" يطلب منك البحث تحت قدميك عن أشياء ضائعة، ومهندس الصوت والموسيقى من الدور الثاني للمسرح يسألنا عن "سي دي" ضائع، قطعة ديكور تسقط ويصعد عمال لضبطها، يرتبك الجمهور ويتأمل ما يحدث، ليظهر أحد الممثلين بملابس رسمية يمسك بالميكروفون ويبدأ تقديم المسرحية فيما يشبه البرولوج الإغريقي، موحيا بحالة كلاسيكية من خلال هذه الهيئة وهذه المقدمة، يعتذر عن الفوضى السابقة فتحدث أخرى جديدة، فنكتشف أننا بدأنا المسرحية منذ وقت، أمامنا مسرح كبير بديكور كلاسيكي عريق الطراز يوحي بالثقل، يشغل معظم

أركـان المسرح مع أريكة فخمة كلاسيكية تتوسطه، بطراز ومحتويات تشير لمطلع القرن العشرين في عشريناته أو ثلاثيناته، تؤكد ذلك فيما بعد ملابس الشخصيات الرئيسية تحديدا التي تتوالى في الدخول للمسرح، إثر جريمة قتل لشاب يرقد على الأريكة نعرف أنه الثري "هاشم المانسترلي" الذي تشكل جريمة قتله ومعرفة الجاني لغز المسرحية، نتابع ردود أفعال دائرته المقربة؛ خادمه"عثمان" وصديقه "رأفـت" والخطيبة "سعاد" وأخـوه "مـراد" والصاغ "فريد" محقق الجريمة.

إطـار كلاسيكي لحبكة تبدو كلاسيكية بوليسية، تتخللها معوقات وأشياء غير منطقية وغير مفسرة، تجرفنا معها وتورطنا لتصبح كل الحدث، وواقعا نقبله فقط لأنه أمر واقع، تجرفنا الفوضى الأخاذة، تعجبنا اللعبة، تلك التي تورطك معها فتخلخل مكانك وتخيفك أن تنخلع منه، وأنت تتحاشى الخطر الذي لم يكن يخطر ببالك، لتتوقعه ضاحكا مستمتعا، لقد جرفك اللامعقول وابتلعك، قطع ديكور كبرى تتساقط، جدران، دعامات، أشخاص يسقطون ويقذفون من أعلى ببساطة، تصدمهم الأبواب واللوحات والقطع الثقيلة لحد يفزعك ثم ينهضون ببساطة أو يموتون ببساطة، لا تذكر كم مرة مات أغلب الموجودين، يتواجدون في مكان لنجدهم يخرجون من آخر، يظهرون من أماكن غير متوقعة، داخل ساعة قائمة، في الدور الأعلى، وراء النافذة، يسقط سقف أو دور بأكمله، تتطاير الأشياء والدعامات أمامك ببساطة، تخلع الأبـواب وتتعرى الحوائط، بذلك الديكور الذي بدا ثابتا ثقيلا فوجدناه متحركا مفصليا دهليزي التكنيك، بسلاسة وبحيل بارعة تحسب بالفعل لمصمم ومنفذ الديكور، تتغير الشخصيات ويكتمل المسار بلا اكتراث وبسلاسة أخرى، تفاجئك من آن لآخر شخصيات الكواليس من عمال المسرح وفريقه الخلفي، حتى يصبحوا شخصيات داخل العمل نقبل وجودها كأمر واقع دون منطق، كل شيء يحدث سريعا يأخذك قبل طرح الأسئلة، كسر مستمر للمنطق والإيهام، تغريب بحديث مع الجمهور أحيانا، كل ذلك وسط ديكور كلاسيكي ثابت افتراضيا وأسماء وملابس ولغة كلاسيكية، كحالة ساخرة تعري الحقيقة الجامدة، تخلق للحقيقة حقيقة أخرى تكسرها، وتخلط الواقع باللامعقول،هل تشاهد مسرحية أم تشاهد تنفيذها؟ عالمها أم ممثليها وما خلفها؟ نتورط في مسرحية داخل المسرحية يصبح فريقها الخلفي بطلا مجازيا، جزء منها ولا يفترض أن يكون والعكس، في حالة دهليزية عبثية تميع الواقع، مسرح داخل مسرح كمسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لبرانديللو، الذي يعتمد الوهم مقابل الحقيقة ويرى الحياة قطعة مؤلمة من العبث، تصبح الوجوه العابرة أساسية ويحل الافتراضي محل الأصل، خاصة في الشخصية التي تحل محل "سعاد" حين تقتل أو تختفي، والتي كانت من ضمن الفريق الخلفي، ونراها تستخدم أحيانا كاكسسسوار بديل لقطعة ديكور خلعت بشكل مضحك، تحل محلها حتى إذا ما عادت تنازعها وجودها، تعترينا الفوضى المدهشة والهذيان الصارخ، قطع مهددة بالسقوط تهددنا، موت بلا دماء أو ألم، موتى يستيقظون ثم يعودون لموتهم، تداخل في الأدوار وترتيب مشاهد الشخصيات، صورة معلقة باحترام لكلب يمثل الأب الراحل، مع كثير من التفاصيل التي تغذي هذا التوتر بلا اكتراث.

ورغـم الحبكة الكلاسيكية الإطـاريـة وانكشاف الحقيقة في النهاية، إلا أنها تصب في فلسفة العرض، حيث الحقيقة هي ال

أبعد عن العين وربما آخر ما يمكن تصوره، مع اتساق مع قالبها العبثي حيث تستمر الأشياء الغريبة الخاطئة بلا تفسير حتى آخر لحظات العرض، كما يتسق مع طبيعة العرض عنوانه المقصود كتابته خاطئا بكلمة "جريما" بدلا من "جريمة"وجعلها تدور في المعادي التي أشار العرض لكونها أكثر مناطق القاهرة تعريضا للتيه، مما يناسب منطق العرض وعنوان أصله الإنجليزي الذي يقرر أننا في مسرحية وأنها تسير بشكل خاطىء، كسخرية عبثية موازية، ورغم كل هذه الفوضى والحالة القريبة من الديلارتية، فالانضباط سيد الموقف، انضباط حركي وأدائي ونصي دون ارتجال، وإن بدا كذلك، هذا الانضباط رغم الهزلية أقوى ما يحسب للعرض وينم عن وعي بلفسلفته، عدته الرئيسية والأكبر الممثل، في هذه الكوميديا الجسدية الفيزيائية الشاقة، التي تحسب فنيا للمشاركين فيها، وهي السمة الأولى للعرض، تلك القائمة على جسد الممثل وحركته وانضباطها في قمة ما يبدو من فوضويتها، وهي من أصعب أنواع الكوميديا والتي صرنا نفتقد إليها كثيرا باعتمادنا على الكوميديا اللفظية البحتة غالبا، الأمر الذي يتطلب تدريبا جـادا للممثل ولحيل هذه المواقف التي تتكرر يوميا أمام أعيننا، دون إصابات بادية للمثلين الذين نراهم بالفعل تعرضوا لها، وهو ما يذكرنا بأفلام شابلن وباستر كيتون ومستر بين وجيم كاري، حيث يتشيأ جسد الممثل ويبدو كرتونيا خارج الطبيعة المفترضة بشكل يثير الضحك وربما الألم معا، يسقط من أعلى وينهض، تصدمه الأبواب ويكمل، ينضغط ويُطرق ويقذف، ثم يعود طبيعيا سريعا كأن شيئا لم يكن، بتعبير محايد يشبه قناعا غامضا أخاذا، شاهدنا ذلك في السينما والكرتون لكنه حي على المسرح أمر له تقدير آخر، وقد نجح تماما أغلب الممثلين في تجسيد هذه الحالة، حالة القناع الصادق، فكلهم شخصيات كاريكاتيرية لكنهم يؤدونها بهزلية جادة تغربها كما ينبغي، بالإضافة للتحكم العضلي الجسدي وخفة الحركة وانضباطها لدى أغلب الممثلين مع خفة ظل واضحة، ومن أهمّ من برعوا في أدوارهم(نيللي



محمود) "منتحلة دور سعاد"، فقد استطاعت بشكل ملفت للنظر أن تقدم تضادا منضبطا بين الحالة الهزلية والقناع الجاد التراجيدي المثير بذاته للضحك وحتى للألم بهذه الجدية في معايشة الهزل، كذلك محمد عصام حنفي دور"عثمان" كان شديد الانضباط في إمساكه بطبيعة شخصيته الهزلية التي تؤدى بجدية شديدة وخفة ظل مع حركة جسد منصاعة كما ينبغي ومرنة، وكذلك "سعاد" (ياسمين سمير) في تجسيدها المتقن لشخصية صارخة الكاريكاتيرية، و"هاشم"(جابر فراج)رغم صغر دوره لكن حضوره مؤثر وجيد تتضح قدراته من حركته والمسافة الذي حافظ عليها بين الجد والهزل، أيضا هناك "الصاغ فريد" (عماد إسماعيل) بأداء كاريكاتيري منضبط صوتا وجسدا و"رأفت" (حكيم المصري) الذي حمل الكثير من عبء المواقف الكوميدية وكذلك "مراد" كان منضبطا رغم صغر دوره، وأحد أفراد الفريق الخلفي الذي كان يكرر كلمة "جوة" (محمد حسني) كان حضوره سلسا خفيف الظل، تحية للجهد وهذا النوع المختلف عن السائد، البسيط دون استسهال، لعرض يبدو سلسا رغم جهده، كابوسيا من شدة هزليته، تماما كالحياة.

2 – سينما مصر..

الممثل الطاقة وزخم التحول

تحول"جريجور سامسا" بطل رواية "المسخ" لكافكا، فجأة لحشرة بشكل عبثي، ففقد ذاكرة جسده وكيف كان، ونسي الآخرون الأقربون ما كان يمثله لهم، حتى إذا ما صدّق ذلك مات، فالموت موت الهوية، وما أنت إلا ما تذكر عنك، أنت صورتك عن نفسك، وهو ما أكده براين تريسي في كتابه "قوة الوقت" حين قال "صورتك الذاتية تحدد أداءك"، وفي الذاكرة شفرتنا الأم، وهي تعمل باستدعاء الزمن وإدراكنا الحسي عبر المخيلة، وهو تماما ما قام عليه عرض"سينما مصر" الذي يعرض

على مسرح الإبـداع الفني، للمخرج خالد جلال كنتاج للورشة الثانية لاستوديو المواهب والخامسة للإبداع الفني، حيث يجري استرجاع ذاكرة بطلته فيما يشبه جلسة السايكودراما، بأبسط وأعمق وأرقـى خامات الوجدان الإنساني وذاكرته؛ الفن.

يبدأ العرض بشاشة سينما خلفية يحيطها ستار، في المسرح الخاوي من الديكور باستثناء ارتفاعات بسيطة في الأرضية على الجانبين ومكعبات خشبية قليلة في المقدمة، على الجانبين المرتفعين في الخلفية يصطف بوضع مائل تقابلي مجموعة من الرجال والنساء بملابس رسمية معاصرة ومـوحـدة، بحيث تصطف كل مجموعة وراء بعضها متجهة بالنظر نحو شاشة المنتصف، التي تعرض جزءا من الفيلم الشهير "الليلة الأخيرة" إنتاج عام 1963 للمخرج كمال الشيخ، بطولة فاتن حمامة ومحمود مرسي وأحمد مظهر، ليتحول المسرح لفوران درامي تنبت كل أرجائه مشهدا من مشاهد هذا الفيلم من خلال الممثلين الذين كانوا صامتين في الخلفية، لينتشروا في أرجائه كأنما دبت فيهم الحياة للتو،في مشهد افتتاحي للعرض، الإضاءة وردية بنفسجية، والملابس عصرية موحدة، لا تميل للتشخيص الدرامي ولا تتنوع تقريبا بعد ذلك، حيث سيبقى هذا الفيلم معنا، كرابط وإطار درامي بين لوحاته، فيه "نادية" تعيش فاقدة لذاكرتها لسنوات طويلة باسم "فوزية"، اسم آخر ومع زوج لم تتزوجه وحياة لا تنتمي لها، لكنها تعود فجأة لذاكرتها، فيشككها من حولها فيها، يشككها "شاكر" الزوج المنتحل، الذي أجـاد كذبة فطالت فصُدقت، ليصبح على نادية خوض رحلة إثبات هويتها واسترجاع ذاتها باليقين، لتكون هنا معظم النساء نادية وتتوحد ملابسهن وماكياجهن ومعظم الرجال شاكر تتوحد ملابسهم وهيئاتهم، ولا يخرج عن ذلك سوى شخصيات محدودة أخرى



هامة في الفيلم.

رحلة استرجاع نادية لهويتها تمر أمامنا بخطين متوازيين؛ أحدهما رحلة البحث عن ذاتها وصراعها المباشر مع مضللها أو مضلليها، وهو خط يتصاعد نحو ذروته، والثاني يعمل عبر الذاكرة والنظر في مرآتها كما بلورة سحرية تُري الحقيقة، وهو خط يعمل بالطرْق الثابت، بشكل يناسب إلحاح محاولة الإفاقة، يكرر الآلية بثبات، كمن يتصفح ألبوما كبيرا للصور القديمة لمدة تبدو بذاتها كالرحلة، ليكون لدينا رحلتين متوازيتين نحو نفس الهدف؛ رحلة البطلة نحو اليقين بصراعها مع مضلليها، ورحلة تعزيز الهوية ذاتها عبر الذكريات وخوض الزمن، أحدهما رأسي صاعد، والآخرثابت المكان لكنه تدفقي تأكيدي كالطَّرْق، نبدأ مشهدا من مشاهد الليلة الأخيرة يتغير فيه الممثلون وإن توحدت الهيئة، في حالة تدويرية تتيح المشاركة للجميع، كما تلفت النظر لكون هذه المشاهد إطارية تشير للواقع في الحقيقة بأداء جاد حر، وليست استرجاعية احتفائية تنتمي لبقية المشاهد في الخط الآخر، والتي تستدعي قدرا من المحاكاة الكاريكاتيرية، يبدو الخط الأول في حقيقته آنيًا يعمل في الحاضر والآخـر في المـاضي، فلا حاضر إلا بماض، هنا "الليلة الأخيرة" قصة إطارية من تاريخ السينما المصرية تمثل الخط المحوري واالموضوع الدرامي الأعم، مع خط فرعي يخدم الأول ويدور مباشرة في عالم السينما المصرية القديمة، بمشاهد منتقاة من أشهر الأفـلام المصرية بأنواعها المختلفة؛ اجتماعية، تاريخية، دينية، تراجيدية، كوميدية، رومانسية، أبيض وأسود وملونة.. كمقتطفات أيقونية غائرة النقش في الذاكرة الجمعية، تتجسد مشاهدها بأداء لا يحاكي بقدر ما يرسم الخط الخارجي بميل كاريكاتيري في أغلبها، بتراوح في الأداء ما بين المحاكاة الواضحة والملتزمة في بعض المشاهد، وبـين التخلي عـن ذلـك والاكـتـفـاء بلمحة خارجية، الأمر الذي كان ليكون أكثر اتساقا إن توحد أسلوبيا.

مال العرض للحالة التجريدية بشكل

يناسب كثرة العدد على المسرح، لعرض يتألف من 67 ممثلا وممثلة، فلا وجود إلا لقطع خشبية مجردة مربعة كالمكعبات، توضع مفردة أو فوق بعضها إن تطلب المشهد، أو مستطيلة في أقصى تقدير تمثل طاولة أو منصة محكمة أو غيرها، لا تفاصيل ديكورية ولا قطع مجسدة، مما يناسب الحالة المحاكية المتجددة والإيحائية، مع إضاءة متغيرة مع المشاهد وطبيعتها، بشكل يمثل بذاته إيقاعا بصريا، بمصاحبة أغنيات بعضها من داخل الأفلام والآخر يمثل ربطا دراميا تعبيريا عن حالتها، يقوم به ممثلون مغنون خارج بؤرة المشهد الدرامي، فيما مثلت المشاهد السينمائية عددا من الأفلام الشهيرة التي قدمت كلوحات يفصل بينها وبين المشهد التالي الإطاري لفيلم الليلة الأخيرة إظلام لحظي، مثل أفلام "الناصر صلاح الدين، الزوجة الثانية،أربع بنات وضابط، عفريتة إسماعيل ياسين، بين القصرين، بداية ونهاية، شيء من الخوف، رد قلبي، المليونير،غزل البنات،جميلة بوحريد، إسماعيل ياسين في الأسطول، سلامة في خير، الزوجة 13، الحفيد، معبودة الجماهير، صراع في الوادي، شارع الحب، المتوحشة، ياسمين، الشيماء، عرق البلح، جعلوني مجرما، الكيتكات، ناصر 56، أيام السادات، المصير، وغيرها، في مشاهد كان من أفضلها وأكثرها جاذبية؛ صراع في الوادي والمتوحشة والحفيد وياسمين والناصر صلاح الدين وأربع بنات وضابط وبين القصرين وبداية ونهاية وغزل البنات وعفريتة إسماعيل ياسين وجميلة بوحريد والزوجة 13، وقد أدوا جميعا بشكل منضبط دون ارتباك رغم الإيقاع السريع.

قد يعمل العرض في منطقة "النوستالجيا"، ذلك الحنين للماضي، لكنه هنا ليس حنينا بحتا، بل جاءت كأداة تصالحية على الذات، ترغب في الاقتراب والالتحام بها لا الابتعاد بها والانسلاخ، وسيلة لاسترجاع الهوية والتخلص من تبدد الشخصية، الارتداد من الطفرة للفطرة لا مجرد التغني بالماضي والزمن الفائت، فرمزية "نادية" لمصر واضحة، نخوض معها رحلة الإفاقة، باسترداد الذاكرة عبر الفن، وهو ما يفسر تسمية العرض بسينما مصر، منتسبة لها لا منعوتة، فمصر المعنية ببطولة العرض، تحاول الشخصية الحديثة الواقعية الممثلة لنادية ملاقاة ولمس الشخصيات القديمة المطلة من المشاهد، خاصة تلك التي تبث معان معينة سياسية أو تاريخية أو مفعمة بالحالة الفنية، في حالة شجنية في نهاية بعض المواقف، كلقاء للحاضر المعذب بالماضي المعافى، يؤكد ذلك من جديد الاكسسوار الفرعوني الذي أضيف لملابس شخصيات نادية في فيلم الليلة الأخيرة في نهاية العرض، مع محاصرتها بأكثر من "شاكر" يعربون عن غيرتهم وأحقادهم ويأسهم من موتها، وإصرارها على تحديهم وعدم الموت، الرمزية جيدة لكن زيادة توضيحها تهدرها وتحيلها إلى منطقة المباشرة التي تقلل من جماليات استخدامها، ومن جهة أخرى فإن مشاهد الأفلام وإن كانت ممتعة فرجويا إلا أنها كثرت وأدت إلى إطالة، أدت بدورها لاضطرار لتفتيت مشاهد الفيلم الإطاري "الليلة الأخيرة" كي تكفي لتغطية كثرة المشاهد الفيلمية قبل التطور النهائي للقصة الإطارية، وهو الأمر الذي أحدث نوع من رتابة الإيقاع في الجزء الأخير رغم تدفقه العام، حيث صارت القصة الإطارية شبه ثابتة لفترة، بينما يقع عليها هي عبء السير والتقدم الدرامي.

أما من حيث الأداء وهو العنصر الأهم في عرض مصمم للممثل يعج بهذا العدد بما وراء تدريبه من جهد، وقد أفردت له الحالة والمسرح للانطلاق في حالة عامة مليئة بالطاقة والتفاعل كعادة عروض الورشة؛ فنجد مجالا كبيرا لعرض أدوار متنوعة الطبيعة لكل ممثل، حيث الأدوار كثيرة والدور الواحد قد يؤديه عدة ممثلين، قد لا تكون هذه الدفعة الأفضل بين سابقيها في كثرة موهوبيها اللامعين، لكنها تضم عددا جيدا من الموهوبين الملفتين للنظر، على رأسهم تأتي إيمان غنيم كحضور وطاقة تمثيلية مدهشة وحالة زخمة ثرية، صوتا وأداء جسديا وتعبيريا، تميزت بشكل كبير في أداء شخصيتي فاتن حمامة "بطاطس" في فيلم صراع في الوادي و"خديجة" في فيلم بين القصرين وغيرهما، وأيضا من أدت دور جميلة بوحريد، وربيعة رفيع وآلاء علي وزياد عنتر وعمرو كمال بدير وأمير الحسيني وأحمد سعد والي وميشيل ميلاد وخالد إبراهيم ومحمد عبده، وآخرين.

*** ناقدة سينمائية ومسرحية من مصر**





د.محمد
مصطفى سليم [1]
يكتب:

ببليوجرافيا الرواية القطرية «2013-2018»

مقدمة فنية تاريخية

منذ عام 1993 وإلى نهاية عام 2018 تكون الرواية القطرية- فنيًّا- قد أكملت رُبْعَ قَرْنٍ من الحضور ضمن مشهد الرواية في الأدب العربي، وذلك عبر إنتاج روائي بلغ مائة وثماني روايات، غير أن المثير للانتباه في هذا المشهد[2] المهم هو أن عدد الروايات التي نُشرت في الأعوام الثلاثة الأخيرة فقط (2016، 2017، 2018) يُشكل (52.77 %) من إجمالي الروايات القطرية المنشورة كلها منذ نشأتها، وبعددٍ مقداره (57) رواية توزعت بالتساوي على الأعوام الثلاثة وبواقع (19) رواية لكل عام. وفي المقابل قدمت الرواية القطرية، منذ النشأة وعلى مدار اثنين وعشرين عامًا، (51) إحدى وخمسين رواية منشورة فقط وبنسبة تقدر بـ (47.22 %)، وكأننا أمام ما يُشبه انتفاضة سردية- إذا جازت التسمية- في مدونة الرواية القطرية، التي من شأنها أن تحمل تعددًا في التجارب والأصوات والاتجاهات إعلانًا عن إمكانية دخولها في مرحلة فنية قابلة للتنوع والتجاذب مع سياقات ومرجعيات متباينة التشكيل، ولعل هذه الكثافة الإنتاجية قد تُعلن بأنها مرحلة ليست في صالح الشعر، ولا يمكنُ لها كذلك أن تُنصف القصة القصيرة القطرية؛ فالجنسان الأدبيان قد خفت حضورهما بالقياس إلى ما أبدته الرواية في قطر من زخم يثير التأمل والتتابع.

وأمام هذه المدخل، فإننا نود أن نقدم، وللمرة الأولى في المشهد الأدبي والنقدي بقطر، رصدًا ببليوجرافيًّا للرواية القطرية منذ النشأة وإلى بداية عام 2019، مراعين في الببليوجرافيا تقديم مادة أكثر انضباطًا بمنهجية التوثيق والوصف، وأكثر وعيًا بقيمة المعلومة الوطنية عندما تُلقى بين أيدي الباحثين وفي أروقة التباحث المنهجي والمظان العلمية، غير أنه من المناسب أن نقدم بين يديها، كذلك، قدرًا مهمًا من استنباط حقائق تاريخية وفنية لاشكّ في أنها ستكون موضع اهتمام واستكمال لدى الباحثين والكاتب والقراء المُنشغلين بالأدب العربي عامة والأدب القطري على وجه الخصوص، ويمكن عرض هذه الاستنباطات في محورين مهمين تليهما الببليوجرافيا، والمحوران هما: مراجعة ضابطة لما أثير حول الريادة والبدايات، ثم توصيف واقع الرواية في قطر بين الحضور التاريخي والحضور الفني.

الريادة والبدايات:

خاض كثيرٌ من النقاد في مسألة ريادة الرواية القطرية، منذ أول بحث نقدي قليل الحجم كبير النفع للدكتور محمد نجيب التلاوي[3]، والغالبية منهم تؤكد في تواتر أن ريادة الرواية القطرية تعود إلى شعاع خليفة، وخاصة مع روايتها (العبور إلى الحقيقة). والحقّ أن الأمر بريادتها أو بريادة غيرها يحملُ قدرًا غير قليل من التخبط في التحديد، ومبعث ذلك- من وجهة نظرنا- أن العام 1993 شهد ثلاث روايات للأختين (دلال وشعاع) خليفة؛ كان لشعاع روايتان، هما: (أحلام البحر القديمة) و(العبور إلى الحقيقة) ولدلال رواية واحدة، هي: (أسطورة الإنسان والبحيرة) ولم تحمل واحدة منها؛ أي من الروايات الثلاث، أية بيانات متعلقة بالشهر الذي صدرت فيه، غير أن محصلة تناول هذا الأمر أفضت إلى ما يمكن أن يُشكل ثلاثة اتجاهات، هي:

- الاتجاه الأول، وهو الغالب في كثير من الدراسات[4]، ويقطع بالريادة إلى شعاع خليفة وبالتحديد مع روايتها (العبور إلى الحقيقة)، وأول من نادى بهذا الرأي هو محمد نجيب التلاوي، وتبعه في ذلك كثيرون.
- الاتجاه الثاني، ويرى أن دلال خليفة صاحبة الريادة الحقيقية بروايتها (أسطورة الإنسان والبحيرة) لاعتبارات تاريخية، وأول من نادى به د.نضال الصالح[5]، حيث استند تاريخيًّا على المؤلفة نفسها في حوار أجراه معها.
- الاتجاه الثالث، وهو ما يذهب إلى التوفيق ما بين الاتجاهين السابقين؛ ليس لقلة ما لديه من معلومات في هذا الأمر، ولكنه يؤثر أن يسِمَ المرحلة كلّها بأنها (مرحلة ريادة الأختين خليفة)، على اعتبار أنهما

فقط من كتبتا الرواية القطرية منذ 1993 وإلى عام 2005؛ أي في اثني عشر عامًا، قبل أن يشترك معهما أحمد عبدالملك في عام 2005 بروايته (أحضان المنافي)، ونادت بذلك نورة آل سعد[٦]، وغيرها.

وعلى الرغم من أن الرأي الذي يحمله الاتجاه الثالث يُعد تخلصًا من مغبة التصنيف والوقوع تحت مسؤولية الحكم النقدي، وفي هذا منطقٌ، لكنه من جانب آخر يبدو في حاجة إلى تبيّن قد نتحصّل عليه من مناقشة الاتجاهين؛ الأول والثاني؛ ففي تناولها أمر يُضيء هذه القضية.

لقد اعتمد أصحاب الاتجاه الأول في رأيهم على ما كانت تدونه الكاتبة شعاع خليفة في نهاية كل رواية من معلومات تتعلق بسنة كتابة العمل؛ مما جعلهم يجزمون بالريادة لرواية (العبور إلى الحقيقة- 1993) والغريب أنها الرواية الثانية للكاتبة؛ أي لم تُنشر إلا بعد نشر روايتها الأولى (أحلام البحر القديمة- 1993) بشهور قليلة، وبنوا رأيهم على العبارة التي سجلتها الكاتبة في نهاية روايتها الثانية (العبور إلى الحقيقة) وبالتحديد في الصفحة رقم (141) وهي: (كُتبت هذه الرواية عام 1987) وسجّلت في نهاية روايتها الأولى (أحلام البحر القديمة) في الصفحة رقم (192) عبارة (كُتبت هذه القصة عام 1990) ثم سجلت في نهاية روايتها الثالثة (في انتظار الصافرة- 1994) في الصفحة رقم (229) عبارة (كُتبت هذه الرواية عام 1993)، وقد اعتمد النقاد على هذه العبارات الثلاث في تحديد التراتب التاريخي للنشر. والحقيقة أن عبارة (كتبت هذه الرواية ... إلخ)- وبسؤال الكاتبة نفسها- لا تعني إلا أنها بعض رؤوس أقلام وأفكار أولية عن حكاية غير مكتملة تمامًا، ولا يمكن عدّها بأي حالٍ من الأحوال كتابة عالم قصصي روائي متكامل، وتبدو علاقة هذه الأفكار الأولية بالنص الروائي الذي نُشر بعد ذلك ضعيفة جدًا، وكل ما في الأمر أن عبارة (كتبت هذه ... إلخ) متى ما وردت في نهاية نص روائي أعطت انطباعًا لدى أصحاب الاتجاه الأول بأنها، في الزمن الماضي لكتابتها، كانت روايةً ناضجةً، والحقُّ أنها لم تكن كذلك؛ لذا لا يمكن الاعتماد على هذا المعيار في إثبات ريادة أو اعتماد حقيقة تاريخية فنية.

واستند أصحاب الاتجاه الثاني، في قولهم، بريادة رواية (أسطورة الإنسان والبحيرة) لدلال خليفة إلى تقصّي زمن النشر، بوصفه معيارًا دالاً، وهو ما استندت إليه أيضًا، فضلاً على ما يمكن إضافته إلى هذا المعيار من بُعدٍ فني يسهم في ترجيح هذا الرأي أو تأكيده، وقد ذكرت الكاتبة دلال خليفة أن روايتها (أسطورة الإنسان والبحيرة) نُشرت قبل أول رواية لشعاع وهي (أحلام البحر القديمة) بما يقترب من شهرين أو يزيد قليلاً، وهو ما أكّدته شعاع أيضًا؛ مما يعزّز ريادة دلال خليفة، ويعني أيضًا أن أول روايات شعاع ليست (العبور إلى الحقيقة) كما هو شائع بين أوساط النقاد. وإذا ما تُرك الجانب التاريخي الثبوتي جانبًا إلى حساب المعيار الفني فإن رواية (أسطورة الإنسان والبحيرة) لدلال خليفة هي الأجدر بالريادة فعليًّا؛ لما يتحقق فيها من مستوى فنّي أعلى مما بدت عليه تقنيات الرواية لدى شعاع خليفة[٨].

وجدير بالتوضيح في سياق الحديث حول الريادة، أن يُشار إلى رأي لم يُشكّل اتجاهًا رابعًا؛ لأنه لم يثبت أن كانت له أصداء في ما تناوله النقاد عن الأدب القطري، وفيه أن يوسف النعمة صاحب أول رواية قطرية، وهي بعنوان (بقايا حبي) التي كتبها عام 1965[٨] ونُشرت في بيروت، غير أنه لا توجد أية نسخة منها في أية مكتبة قطرية، ولا يمتلك الكاتب نفسه نسخة منها، فضلاً على أن الدراسات المتعلقة بالأدب القطري- كما ذكرت- لم تُشر إليها. ومن الداعم لعدم اعتماد هذا الكلام في إثبات ريادة أن ما نشر للنعمة في هذه الفترة من نصوص سردية: مجموعات قصصية (لقاء في بيروت- بنت الخليج) ونصوص مسرحية (الولد الهَايِتْ) وكذلك الرواية المزعوم وجودها (بقايا حُبّي)، كل ذلك يفتقر إلى النضج الفني افتقارًا كبيرًا؛ فالسمات الفنية لبنية النص السردي في كتاباته القصصية لا تُشجع كثيرًا على عدّها من قبيل الروايات، مثلما حققت مجموعتاه القصصيتان وجودًا تاريخيًّا وأسبقية زمنية في الوقت الذي كانت فيه الريادة بالنسبة إلى القصة القصيرة من حق نصوص أُخَر لدى كُتّاب آخرين نشروا أعمالهم بعده[٩].

واقع الرواية بين الحضور التاريخي والحضور الفني:

ينبغي لنا، قبل التصدي لواقع الرواية القطرية من خلال الببليوجرافيا، أن نشير إلى أن سياق النشأة والبدايات يقدم قيمة تاريخية فحسب؛ لهذا لا يمكن أن يُعوّل عليه بالقدر الكافي لإثبات تمايزات فنية أعلى في تاريخ أي جنس أدبي ولاسيما الرواية القطرية، بالإضافة إلى أن المشهد السردي القطري يختلف إلى حد ما لخصوصيته من ناحية، ثم لتأخر نشأته من ناحية أخرى. ولقد استفاد مشهد الرواية من أسبقية جنس أدبي آخر في قطر، هو القصة القصيرة، وما حققته من حضورٍ راسخٍ لمسنا مظاهره النوعية في تطورات فنية عبرت عن التغيرات التي طرأت على المجتمع القطري، وأبانت عن أنه قد تهيأ لهذا المجتمع من أبنائه من يحتضنُ شروطًا اجتماعية جديدة عملت على ظهور طبقة وسطى، فالتفت أفرادُها إلى نقاش تصوراتهم عن أنفسهم ورغباتهم، وهو ما كان بالفعل وجسدته القصة القصيرة؛ ولهذا اختصرت الرواية مسافة زمنية في البحث عن صيغة حراكية اجتماعية في التعامل مع الواقع وقضاياه، فاندغمت في نقاش قضايا الحياة بشكلٍ قد يُعد امتدادًا واضحًا لما عبرت عنه القصة القصيرة، وبقي للرواية أن تستهدف البعد النوعي الفني، وهو ما ظهر في نماذج روائية قليلة، ولم يكن ذا سمة غالبة